

TESIS DOCTORAL

Música callejera en Madrid: entre el arte y el ruido

FLÁVIO HENRIQUE SILVA E SOUSA
DIRECTORA: DRA. PALOMA GÓMEZ CRESPO



Universidad Autónoma de Madrid

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Antropología Social y Pensamiento Filosófico Español

Tesis Doctoral

Música callejera en Madrid: entre el arte y el ruido

Flávio Henrique Silva e Sousa

Directora: Dra. Paloma Gómez Crespo

Madrid 2017

Agradecimientos

No creo que los agradecimientos a todas las personas que participaron de forma directa o indirecta en la construcción de esta tesis doctoral quepan en estas páginas. De antemano pido disculpas a algunos nombres que se quedaron fuera de ellas.

Agradezco a mi familia por supuesto, a mi madre Ione Silva e Sousa por la dedicación y amor incondicional. A mi padre José Ivanildo e Sousa, en memoria, por haber sido la referencia en los momentos en que me descentraba y me desviaba de mis rumbos. A mi hermano, Paulo Henrique Silva e Sousa, que sin saberlo, creo, es y será mi más importante referencia ética y de valores. A Ulliana Mitchele Barreto Santos por cuidar tan bien a mi hermano.

A Geraldine Peter, compañera en todos los caminos y que me ha brindado apoyo incondicional en esa trayectoria. Muchas gracias por la paciencia, comprensión, por las críticas y consejos estéticos sobre el material fotográfico, por las mañanas, tardes y noches reflexionando en conjunto sobre la música callejera, por llevarme a París de vez en cuando y principalmente, por haberme enseñado películas como *La Chaqueta Metálica* y *Toro Salvaje*. Es más, gracias por ser y estar.

A la Dra. Paloma Gómez Crespo por aceptar la invitación de dirigir este trabajo de investigación, por darme tantas y tantas pistas y claves sutiles sobre los caminos que podría seguir, por la paciencia con mis cambios de dirección inesperados, por su dedicación y esfuerzo y principalmente por estar siempre presente en los momentos que la necesité de una forma muy respetuosa.

A todos los músicos callejeros, haciendo mención especial a Simone Rossi, que me encontré durante este recorrido. Muchas gracias por abrir las puertas de algo tan importante para vosotros como es vuestra música, por las horas dedicadas a mis preguntas y cuestionamientos, por reflexionar junto a mí sobre la música y el arte callejero, por enseñarme la ciudad de forma diferente, por permitirme entrar en vuestras actuaciones con mi cámara fotográfica y por dejarme poner mi grabadora en vuestros estuches, y finalmente, gracias por permitirme ayudar a contar las monedas de las actuaciones junto a vosotros.

A Ángeles Montalvo Chaves, amiga y compañera del programa de doctorado con quien compartí tantos momentos de aprendizaje, inquietud y alguna que otra frustración.

Gracias por el apoyo durante este largo periodo de tiempo y por el esfuerzo incommensurable a la hora de la corrección ortográfica final de este trabajo.

Muchas gracias a Beatriz Martín González, Eladia Martín Sánchez, Raquel Martín Ramos, Emilia González González, Félix Manuel Martín García, al Dr. Jose María Mínguez, Clara Álvarez, Sebba Cavalcante y a Juan Marín. Personas a quien tengo un cariño inmenso y a quien seré eternamente grato por muchos y distintos motivos.

A todas y cada una de las personas aquí citadas, o no, que fueron imprescindibles de alguna forma o momento en este proceso personal y académico fundamental para mí, muchas gracias.

Índice

Introducción.....	9
-------------------	---

Capítulo 1:

Música y músicos en las calles de Madrid: presentación y problematización.....	18
--	----

1.1 Primeras percepciones.....	19
1.2 Acotando y conceptuando el objeto de estudio.....	21
1.3 El intercambio entre músicos y audiencia.....	24
1.4 La ocupación del espacio público por la música.....	26
1.5 Ordenanzas, normas y música en la calle: entre la regulación y el conflicto.....	33
1.6 Objetivo y preguntas de investigación.....	36

Capítulo 2:

Metodología: etnografía para el estudio de la música en (de) la calle.....	40
--	----

2.1 La observación participante en un contexto etnográfico multisituado.....	42
2.2 La entrevista.....	47
2.3 Paisajes sonoros.....	50
2.4 La fotografía.....	52
2.5 Otros apuntes metodológicos.....	55

Capítulo 3:

Marco teórico-conceptual para el análisis de la música en (de) calle.....	59
---	----

3.1 Antropología, arte y música.....	60
3.2 Monedas y aplausos: la retribución de la música en (de) la calle.....	65
3.3 Espacio urbano: la ocupación espacial de la ciudad a través de la música de calle.....	74
3.4 Música, ciudad y múltiples identidades.....	78
3.5 La regulación normativa de la música en la calle.....	82

Capítulo 4:

Economía y arte en la música de calle.....	91
4.1 Las distintas intencionalidades existentes a la hora de salir a la calle.....	94
4.2 La música como una actividad sumergida en la informalidad.....	106
4.3 Las subjetividades presentes en la valoración y retribución de la música de calle.....	117
4.4 Internet y las redes sociales como elementos de difusión y socialización de la música de calle.....	129

Capítulo 5:

La ciudad y lo urbano: la música a la vuelta de la esquina.....	145
5.1 La música en la calle: uso y ocupación del espacio público.....	146
5.2 La calle como escenario.....	154
5.3 Los itinerarios específicos de la música.....	162
5.3.1 El Distrito Centro.....	164
5.3.2 El Rastro de Madrid.....	174
5.3.3 El Parque del Buen Retiro.....	177
5.3.4 El Metro de Madrid.....	182
5.4 El espacio público convertido en espacio de intimidad a través de la música....	184

Capítulo 6:

El sonido legislado.....	189
6.1 Los vecinos y la música de calle: entre la convivencia y el conflicto.....	191
6.2 Las normativas sobre la contaminación acústica.....	202
6.2.1 La Ley del ruido.....	203
6.2.2 Ordenanza municipal de Protección contra la Contaminación Acústica y Térmica.....	206
6.2.3 Zona de Protección Acústica Especial del Distrito Centro.....	211
6.2.4 El Decreto del Concejal del Distrito Centro.....	214

6.3	Las normativas sobre la contaminación acústica y sus efectos directos en la música callejera.....	217
6.4	Diálogos y negociaciones entre músicos y ayuntamiento.....	223
6.4.1	El diálogo basado en la participación ciudadana.....	224
6.4.2	Propuestas y contrapropuestas: los contenidos de los diálogos para una nueva reglamentación musical callejera.....	229

Capítulo 7:

	La música callejera a partir de la perspectiva etnográfica audiovisual.....	243
7.1	Paisajes sonoros callejeros.....	246
7.2	La visualidad musical callejera a través de la fotografía.....	251
	Conclusiones.....	298
	Bibliografía.....	302

Introducción

Recuerdo claramente una de las primeras veces que me encontré con la música callejera en Madrid. Era finales de 2006 o principios de 2007 cuando yo, recién llegado a la ciudad, volvía a Madrid de una salida a la sierra. Entrando en la ciudad por Moncloa, en plena Calle de la Princesa – una avenida muy transitada –, parado en un semáforo, me llamó la atención una música que en ese momento no fui capaz de ubicar exactamente de dónde venía o lo que era. Semáforo en verde, unos metros más adelante, me di cuenta de que, en la misma calle, había una banda de jazz/swing – con sus saxofones, trompetas, trombones, etc. –. Les vi de forma efímera por la ventanilla del coche y me produjo una sensación impactante. Visualmente hablando, un “visto y no visto” que me despistó por la extrañeza de ver a 7 u 8 músicos que prácticamente surgieron de la nada en el paisaje urbano. Por otro lado, me quedé en la memoria con la sensación sonora de ese encuentro fugaz, me acuerdo de la experiencia de *fade in* y *fade out* donde la música vino y se fue – por la perspectiva del movimiento – en pocos segundos. Me di cuenta de que el paisaje sonoro de la ciudad se vió afectado, momentáneamente, por una intervención musical callejera que fluyó rápidamente con el aire. Esa experiencia, no sé exactamente por qué, fue importante a tal punto que sigo recordándola con claridad hoy en día. A partir de eso, empecé a estar más alerta a la música que iba surgiendo en mis trayectos urbanos. En mis primeros contactos con la ciudad tenía siempre una escucha atenta a los acordes musicales callejeros que emanaban de ella. En este sentido, – aún de forma no sistematizada e intuitiva – interpreto que me guiaba una deriva¹ sonora que me llevaba por los caminos del descubrimiento personal de un nuevo espacio urbano donde la música fue, en cierta medida, mi brújula.

Esa etnografía, de alguna forma, tiene relación con ese primer encuentro con la música de calle que ocurre en la Calle de la Princesa de Madrid. Aunque, como es evidente, mi mirada hacia el fenómeno musical callejero ha cambiado por completo, la música de calle sigue causándome sorpresas e inquietudes. Este trabajo de investigación tiene origen exactamente en las preguntas que nos surgen al depararnos con distintos contextos sociales. En mi caso, una ciudad nueva en un país extranjero donde los músicos tocan por dinero en la calle.

¹ Entendiéndola aquí, a partir de Pellicer *et al* 2013, como una técnica móvil de reflexión sobre los espacios urbanos.

La música callejera es el objeto de estudio de esta investigación etnográfica. Una música callejera entendida aquí como una manifestación artística que tiene la capacidad de sorprender, emocionar y generar sociabilidad a su alrededor. Una manifestación necesariamente ubicada en el espacio público que, por una parte, pretende aportar de forma positiva al contexto social de la ciudad y, por otra, está directamente vinculada a la generación de ingresos económicos para los músicos/trabajadores que la ejercen. Como veremos a lo largo del trabajo de investigación, existe un trinomio que se repite a lo largo de la etnografía y que está compuesto por la interconexión de las dimensiones artística, espacial y económica vistas en la actividad.

La música callejera acotada en este estudio se caracteriza por tratarse de proyectos artísticos/musicales que están pensados para la calle o que en determinados momentos se encuentran en espacio público de una forma más o menos continuada. La idea de ocupación del espacio público es fundamental para que podamos delimitar la música analizada en este estudio. Hablamos de actuaciones musicales en directo que ocupan de forma efectiva de la ciudad – Madrid – con sus acordes. Actuaciones artísticas que están permeadas de forma transversal por la retribución económica a la voluntad. La “gorra” y/o el “estuche”, son elementos que están siempre presentes en las actuaciones musicales callejeras vistas aquí y que comunican al público la idea de retribución económica por el espectáculo. Veremos más adelante que el acto de salir a la calle con los instrumentos está cargado de distintas y diversas intencionalidades, sin embargo, la dimensión económica permea la idea de música callejera presente en esta investigación.

Habiendo acotado el objeto de estudio de esta etnografía, comento que he partido de algunas preguntas de investigación para poder reflexionar sobre la realidad observada. A lo largo del contacto y cercanía con la música de calle en Madrid, el proceso reflexivo natural me hizo cambiar, desechar y retomar muchas cuestiones que iban surgiendo de la calle. De una forma amplia, y llegado a este momento de la escritura etnográfica, puedo afirmar que las principales preguntas que guiaron esta investigación fueron:

- ¿Qué motivos e intenciones permean las actuaciones musicales callejeras en el espacio público?

- ¿El desarrollo del arte callejero aporta artísticamente a los músicos que desarrollan esa actividad?
- ¿Cómo se percibe la música callejera desde la perspectiva del no artista? ¿La música es un elemento visto como bienvenido en el espacio público por los demás actores sociales, o ésta es percibida como algo incómodo que poco aporta al contexto sociocultural de la ciudad?
- ¿Cómo podemos identificar y representar a los músicos callejeros que ocupan de forma efectiva el espacio urbano?
- ¿Realmente existe la figura del músico de calle, o sería más acertado hablar de músicos que en determinados momentos ocupan las calles?
- ¿Cómo es la relación de sociabilidad existente entre músicos y demás actores sociales que también están presentes en espacio público?

Esas preguntas fueron mis principales puntos de partida y permearon todo el proceso etnográfico. Finalizada la investigación, soy capaz de afirmar que los músicos salen a actuar en el espacio público con distintas motivaciones que pueden pasar por cuestiones personales, ideológicas y de carácter artístico, donde la intencionalidad económica es transversal a todos los espectáculos callejeros analizados aquí. Aunque la intencionalidad económica puede asumir distintos pesos e importancia, lo que depende de la relevancia dada por el músico a las motivaciones personales, ideológicas y artísticas presentes en las salidas, también puedo afirmar que los propios artistas entienden la calle como un espacio diferenciado de contacto con los públicos y que aporta una madurez artística particular a los mismos. Durante el trabajo de campo, muchos fueron los discursos que estaban encaminados en la dirección de percibir la calle como un espacio único de aprendizaje. La calle es un lugar en movimiento que dota al artista de capacidad de improvisación y donde las formas de contacto e interacción con los públicos son singulares. Por otra parte, la música callejera puede ser vista por los demás agentes sociales que comparten el espacio público tanto como algo positivo que aporta a la ciudad, como algo negativo, invasivo, repetitivo y agresivo. La música callejera se trata de una manifestación que cuando es percibida desde una perspectiva negativa puede generar muchos e importantes conflictos con los demás actores del espacio público. Por otra parte, llego al final de esta investigación

concluyendo que no existe la figura del músico callejero, entiendo que lo que existe es la figura del músico que en un determinado momento – y por determinados motivos y/o circunstancias – ejercen su oficio en el espacio público. Más adelante veremos cómo los músicos callejeros circulan tanto por la calle como por otros espacios “legítimos de la música” – salas de concierto, teatros, eventos privados, proyectos experimentales, etc. –. Aunque hable a lo largo de la etnografía de músicos de calle o músicos callejeros, lo correcto sería decir: músicos que en ciertos momentos pasan por la calle. Junto a eso, también es importante decir que la música callejera es un importante elemento que impulsa a un proceso de sociabilidad ubicado en el espacio público, que gira alrededor de ella. La relación entre músicos y públicos – mediada por la música – es fundamental, por una parte, para entender la música como vinculada a un contexto sociocultural más amplio (Fouce, 2015; Merriam, 2001; Finnegan, 2002), y por otra, para promover la idea de espacios públicos pensados como lugares para compartir y estar, y no sólo para pasar (Borja, 2002).

A partir de mis inquietudes, que pronto se transformaron en preguntas de investigación, pude elaborar mi objetivo general. Objetivo que pasa por: analizar el funcionamiento interno y específico de la música callejera observada en la ciudad de Madrid. Teniendo en consideración para ese análisis amplio a elementos como: los intercambios materiales – dimensión económica – y simbólicos – dimensión artística – que se dan entre públicos y músicos, la relación intrínseca entre la actividad y el contexto urbano amplio y las normativas locales sobre la contaminación acústica que influyen en el desarrollo de la actividad en la ciudad. Un objetivo que parte de la premisa de que la música callejera es una actividad artístico-económica capaz de generar procesos de sociabilidad basados en la afectividad producida y transmitida a partir de una manifestación artística pero, que también puede llegar a generar relaciones de conflictividad entre los actores sociales presentes en el espacio urbano.

Teniendo estas cuestiones en vista, en el capítulo 1 de esta etnografía, titulado: **Música y músicos en las calles de Madrid: presentación y problematización**, introduzco y problematizo la música callejera encontrada en la ciudad de Madrid y profundizo en las preguntas de investigación y objetivo de la misma.

Ya en el capítulo 2, **Metodología: etnografía para el estudio de la música en (de) la calle**, trato de elucidar el marco metodológico que utilizo para llegar a las conclusiones aquí expresadas. En ese capítulo comento que la observación participante

asume un protagonismo metodológico importante a la hora de generar datos cualitativos. Además, a través de la observación participante he podido establecer una relación dialógica con los interlocutores (Cardoso de Oliveira, 200) que me permitió adentrarme en el contexto musical callejero de la ciudad considerando el carácter subjetivo de los propios músicos, públicos y disciplina artística. Entiendo que tener en consideración las distintas subjetividades presentes en el entorno sociocultural es fundamental para profundizar en determinados contextos del entramado social que sólo están disponibles a través de elementos sensibles presentes en las distintas sociabilidades.

Para generar los datos pertinentes para el análisis de la música callejera encontrada en la ciudad de Madrid utilicé, junto a la observación participante, técnicas como: las entrevistas semi-estructuradas, el bloque de notas y el diario de campo, la confección de imágenes fotográficas y el registro de paisajes sonoros. Ese conjunto de herramientas me permitió ingresar y generar datos relevantes para poder reflexionar sobre el fenómeno social de la música callejera en la ciudad de Madrid. Entre dichas herramientas quiero destacar especialmente la importancia que tuvieron las entrevistas entendidas como el lugar donde se efectiva la relación dialógica entre investigador e interlocutor (Sanmartín Arce, 2000). Un espacio donde, según el autor, se concretiza la creación de lazos entre investigador y sujeto para que exista un verdadero encuentro entre personas que comparten conocimientos, vivencias y perspectivas (Ibíd.). Además, comento que el lenguaje fotográfico ha sido un elemento fundamental para que las distintas subjetividades pudieran estar presentes de una forma efectiva en este estudio. Aquí intenté hacer que el lenguaje fotográfico fuera un elemento que aportara de forma efectiva al proceso reflexivo sobre la realidad social y que fuera más allá del rol de ilustrador observado en algunos trabajos etnográficos (Brandes 1996; Samain, 2001). Junto a eso, trabajar con el sonido me fue prácticamente impuesto por el propio objeto de estudio. Trabajar con la música de calle me obligó a pensar en los paisajes sonoros (Schafer, 2013) urbanos como espacios cargados de elementos socioculturales que modifican y son modificados por la música. La utilización tanto del lenguaje fotográfico como de los registros de los ambientes sonoros de la ciudad, se enmarcan en la creciente necesidad de que nos apropiemos de una forma efectiva de las herramientas audiovisuales en la producción del conocimiento antropológico (Ardévol, 1998). Esas discusiones serán profundizadas, tanto en el capítulo 2, como en el capítulo 7.

Ya en el capítulo 3, **Marco teórico-conceptual para el análisis de la música en (de) calle**, trato de introducir los elementos conceptuales y teóricos utilizados a lo largo de la investigación como referencia para analizar la realidad específica a través de los datos recopilados en el trabajo de campo. En este espacio, conceptualizamos la música callejera teniendo como referencia el trabajo etnográfico de Olga Picún Fuentes (2011) que realiza un estudio comparativo entre la música callejera encontrada en Ciudad de México y en Barcelona. Es también en este capítulo donde empezamos a discutir sobre la importancia de la música como manifestación artística – sociocultural – que tiene la capacidad de generar distintas formas de sociabilidad, cohesión social y situaciones conflictivas. Además, es donde empezamos también a vislumbrar de una forma más concreta cómo se van articulando las distintas dimensiones sociales presentes en la música. En dicho capítulo, veremos cómo las relaciones existentes entre la dimensión artística y económica se concretizan en los intercambios materiales y simbólicos existentes entre músicos y públicos y cómo el ejercicio de la música callejera guarda una relación intrínseca con el espacio público de la ciudad, un lugar entendido como escenario diario de la disciplina artística. También veremos la importancia del concepto de identidad para que el músico pueda ubicarse y ser ubicado en cuanto artista/trabajador y cómo la música de calle se relaciona con el ambiente sonoro de la ciudad, un hecho que puede generar relaciones conflictivas y que desemboca en una serie de normativas que la regulan.

Siguiendo con la etnografía, veremos en el capítulo 4: **Economía y arte en la música de calle**, una reflexión que tiene como punto de partida la dimensión económica de la música callejera en Madrid y que enmarca la actividad en un espacio híbrido que se encuentra entre una actividad laboral informal y artística. En este capítulo veremos cómo la figura del músico que ejerce la actividad musical callejera se desplaza constantemente entre los sectores formales e informales de la economía, matizando que una parte considerable del sector formal de la música en directo en la ciudad se encuentra inmerso, según los propios músicos, en la informalidad/irregularidad. Además, veremos a partir de los planteamientos de Klatzmann (1987) que existen distintos motivadores para que el trabajador ingrese y/o permanezca en el sector informal de la economía. Por otra parte, veremos también la dificultad de enmarcar la actividad musical callejera en conceptos económicos rígidos debido a su propia naturaleza. La música de calle es un “producto” intangible y efímero, no demandado por los públicos

consumidores y donde la retribución por este “producto/servicio” no está estipulada de antemano. Cuando existe una retribución económica a la música callejera ésta es a la voluntad y está cargada de valoraciones subjetivas por parte de las audiencias. En este sentido, hablo de dos formas principales de retribución/intercambio a la música de calle: una material, vinculada a la dimensión económica de la actividad y otra simbólica, vinculada directamente a la dimensión artística de la misma – el exponente máximo de la retribución simbólica son los aplausos a las actuaciones –. Veremos igualmente, cómo esas dos formas de retribución a las actuaciones son complementarias e inseparables para los músicos. A partir de esas ideas busco los vínculos que existen entre las retribuciones recibidas por la música de calle, con el concepto de “don” visto en Marcel Mauss (2009). Percibiendo la música como el elemento regalado, donado, donde el público, normalmente, se ve “obligado” a retribuir a esa donación de una forma material o simbólica. Y por último, veremos en este capítulo cómo internet y las redes sociales juegan un papel fundamental en la actividad musical callejera. Las herramientas virtuales dan seguimiento a las sociabilidades iniciadas en la calle a través de la música – generando una idea de cohesión social entre músicos y públicos –, además de ser un lugar que potencializa la asistencia de los públicos a las actuaciones de calle funcionando como un escaparate para que músicos y grupos accedan a espacios formales de la música.

Por otra parte, y guardando una relación directa con la dimensión económica encontrada en la música callejera, veremos en el capítulo 5, **La ciudad y lo urbano: la música a la vuelta de la esquina**, cómo se dan las relaciones entre música de calle y espacio público. En este capítulo veremos al espacio urbano como un lugar en constante movimiento y construcción (Delgado, 2008) y caracterizado principalmente por la multiculturalidad (García Canclini, 1989). Veremos cómo la propia música callejera se apropia y asume esas características fluidas y maleables, para poder adaptarse a espacios caracterizados por el movimiento. Una ocupación de territorios situacionales (Goffman, 1979) que se caracteriza como pasajera, orgánica y efímera. Además, también en ese capítulo, nos encontramos con la idea de la existencia de múltiples identidades que se encuentran y conviven en el espacio de la ciudad reflejándose en un proceso de construcción colectiva que construye y moldea el espacio público a partir de las distintas vivencias, experiencias y visiones de mundo de los ciudadanos que habitan en las ciudades. Junto a eso, observaremos la presencia efectiva de la música en

determinados espacios del entramado urbano: la Zona Centro, el Parque del Retiro y el Rastro de Madrid. Lugares que comparten el hecho de ser zonas peatonales con un flujo continuo de personas. En este capítulo, aparte de hacer una descripción de los espacios ocupados por la música en la cotidianeidad, utilizo representaciones cartográficas con el fin de que se visualice de forma clara esas ocupaciones. Además, veremos la percepción de los propios músicos hacia la ciudad al entenderla como escenario amplio para sus actuaciones. En este sentido, avanzo que los mismos la entienden como un lugar que puede ser interesante para el ejercicio de la actividad por el propio “carácter callejero” encontrado en la misma, por espacios concretos que pueden ser receptivos y/o interesantes para el desarrollo de la actividad y por una climatología que permite ejercer la música de calle durante prácticamente todo el año. Una perspectiva sobre la ciudad que deja de ser positiva, y pasa a ser negativa, cuando se valora el aparato normativo que regula la música de calle en la actualidad. Y por último, abordamos cuestiones vinculadas a la transformación momentánea del espacio público en espacio de la intimidad a través del arte. En esta perspectiva reflexionamos sobre cómo la música se apropia y modifica los lugares de la ciudad creando espacios que invitan a un intercambio de subjetividades, emociones y afectividades entre músicos y públicos teniendo como referencia la música en cuanto manifestación artística.

Ya en el capítulo 6, **El sonido legislado**, nos centraremos en cómo la música callejera afecta a los demás actores sociales que comparten con ella el espacio público. Veremos cómo el ejercicio de la música callejera puede llegar a producir situaciones de incomodidad, rechazo y conflicto, principalmente con los residentes de la Zona Centro. En este sentido, es interesante percibir la existencia de una relación de poder por la posesión, utilización – o no utilización – del espacio sonoro de la ciudad. Aquí nos encontramos con el deseo de la ocupación del espacio por parte de los músicos y con la percepción de los vecinos de que la música es un elemento intrusivo, que no les deja ejercer sus derechos al descanso y a la intimidad. Partiendo de esas premisas, haremos un recorrido por las distintas normativas europeas, estatales y locales, para acercarnos a las problemáticas que giran alrededor de la contaminación acústica en los espacios urbanos. A partir de eso, analizaremos cómo dichas herramientas normativas interfirieron en las actuaciones musicales callejeras en la ciudad y en los posibles beneficios que sus implantaciones trajeron a la ciudadanía. Además, también veremos cómo se dio el proceso de participación ciudadana (Gadea Montesinos, 2005) que tomó

forma a través de una mesa de trabajo entre músicos y ayuntamiento para encontrar soluciones regulatorias que permitieran a los músicos ejercer su actividad en el espacio público y, que a la vez, protegiera el derecho al descanso y a la intimidad de los vecinos. Junto a eso, a partir de datos específicos recopilados a través de la observación participante y entrevistas, veremos situaciones conflictivas importantes entre músicos y vecinos, que tienen como base la idea de ruido vista en Méndez Rubio (2016).

Y por último, en el capítulo 7, **La música callejera a partir de la perspectiva etnográfica audiovisual**, nos encontraremos con una breve reflexión sobre la utilización de las herramientas visuales y audiovisuales en la construcción del conocimiento antropológico. También en ese capítulo, veremos cómo fue utilizado y la importancia que adquirió el registro de los paisajes sonoros presentes en la ciudad y cómo la música callejera interfiere en los mismos. Las reflexiones sobre las interferencias en los ambientes sonoros de la ciudad realizadas por la música callejera fueron fundamentales para entender el contexto sociocultural de la actividad y su diálogo con los demás actores sociales. Veremos también la importancia que asumió el lenguaje fotográfico en esta investigación a la hora de generar representaciones sobre la actividad y, principalmente, a la hora de transmitir y reflexionar sobre el universo subjetivo presente en la música callejera. En esa dirección, dicho capítulo termina con una etnografía visual compuesta de imágenes fotográficas generadas a lo largo del trabajo de campo, que tiene el objetivo, tanto de experimentar con esta herramienta metodológica, como de transmitir sensaciones intangibles percibidas en la música callejera a través de la fotografía. En este espacio, las fotografías no tienen leyendas o numeración por el hecho de que entiendo al lenguaje fotográfico como un elemento perfectamente autónomo a la hora de comunicarse. En ese apartado concreto lo que pretendo es que exista una comunicación directa entre lectores y música callejera intermediada por las imágenes fotográficas.

Esos son los principales apuntes que encontraremos a lo largo de esta etnografía. Un trabajo de investigación que pretende profundizar en un fenómeno social, artístico y económico poco trabajado en Ciencias Sociales y que entiendo como relevante para que podamos reflexionar sobre distintos contextos sociales urbanos en la actualidad.

Capítulo 1

Música y músicos en las calles de Madrid: presentación y problematización

La música es un elemento que se hace presente en los más diversos momentos y espacios de nuestra vida cotidiana. Según Meriam (2001), la música permea e integra a prácticamente todos los aspectos de la vida social. Motivado principalmente por la investigación, he seguido la música por la calle durante un largo período de tiempo para así poder observar y reflexionar sobre cómo la misma deja su huella, interfiere y moldea las sociabilidades que se dan en el espacio urbano. Girarme, buscar y/o cambiar de camino para ver de dónde viene la música fue y sigue siendo un acto constante en mi cotidianidad.

El contacto con la música callejera puede ser efímero o intenso, sonoro o visual: la música callejera resuena a lo lejos y se materializa en la figura del músico, su instrumento y su gorra. La suma de gorra e instrumentos musicales da muchas pistas a la hora de entender de qué tipo de música hablamos. Esta investigación hace referencia a una música de calle basada principalmente en distintas formas y formatos de sociabilidades que surgen de ella y que son las protagonistas incuestionables en esa actividad artístico-económica. Las relaciones sociales entabladas entre desconocidos que se cruzan en el espacio público al azar – músicos y públicos – se concretizan a través: del despertar de determinadas emociones, del disfrute de una actuación artística en directo, o del surgimiento de relaciones amistosas o de comunidad. Relaciones que muchas veces están mediadas o giran alrededor de la dimensión económica de la actividad. Los músicos, figuras que dan vida a los instrumentos que colorean con música las calles de la ciudad, son centrales en este trabajo de investigación en la medida en que son los sujetos que impulsan las sociabilidades que surgen y giran alrededor de la música.

Al problematizar sobre la música trato de exponer el *corpus* de esa actividad artística y económica que permea las calles de la Zona Centro, el espacio comercial comprendido como El Rastro y el Parque del Buen Retiro. Los tres principales lugares donde podemos encontrarnos con la música callejera en la ciudad. En este apartado expongo mis primeros acercamientos a la actividad comentando cómo la música callejera despierta las inquietudes y cuestionamientos inherentes a la construcción del

conocimiento científico. Además, hago una introducción a lo que es la actividad diaria de los músicos callejeros en la ciudad a través de tres de las principales dimensiones sociales observadas: la económica, la espacial y la político-normativa². Dimensiones que se encuentran interconectadas entre ellas y que deben ser percibidas como partes integrales de un todo. Junto a esto, profundizo en la conceptualización del fenómeno a partir de las premisas encontradas en trabajos etnográficos sobre la música de calle para poder delimitar de forma concreta el objeto de estudio de esta etnografía.

Por otra parte, aquí también presento elementos fundamentales de la etnografía como: las preguntas de investigación que me sirvieron para reflexionar y analizar la música callejera en Madrid y los objetivos que me propuse alcanzar a lo largo del proceso etnográfico.

El presente capítulo tiene un carácter introductorio con el que tengo la intención de presentar y problematizar sobre las cuestiones que serán vistas a lo largo de la etnografía.

1.1 Primeras percepciones

La música de calle está presente de forma efectiva en la ciudad. Podemos encontrarnos con ella en muchos momentos de nuestros trayectos urbanos, además, ésta tiene la capacidad de interferir, positiva o negativamente, en el espacio de la ciudad. Afirmaciones de ese tipo – totalizantes y amplias –, normalmente procedentes del sentido común, cuando llegan a las manos de los científicos generan inquietudes y preguntas que deben ser contestadas a partir de premisas epistemológicas específicas. ¿Qué es? ¿Dónde está? ¿Quiénes son? ¿Cuántos son? ¿De dónde vienen? ¿Qué lleva a un músico a tocar en la calle? Preguntas sencillas con respuestas no tan sencillas, que son el comienzo del proceso de construcción del conocimiento.

La música callejera es una disciplina artística que comparte y disputa el espacio con diversas sonoridades presentes en la ciudad: coches, voces, cláxones y caos. Mis primeros encuentros con la música de calle en Madrid me generaron contradicciones personales importantes. Por una parte tenía la idea de que la calle no era el lugar legítimo o ideal para la música, y por otra, me alegraba verla en un rincón cualquiera y

² Estas tres dimensiones de la realidad son el eje analítico de este trabajo de investigación. Profundizaremos sobre ellos en los capítulos pertinentes a cada una de ellas.

de forma inesperada y espontánea. Estas primeras impresiones y sentimientos desencontrados sobre la música de calle en Madrid desencadenaron mis primeras inquietudes, preguntas y reflexiones sobre la misma. A partir de esas primeras observaciones fugaces del fenómeno, decido sumergirme en dicha realidad y analizarla desde el marco epistemológico de la antropología. Enmarcar a dichas inquietudes personales en el ámbito de la disciplina antropológica me ha permitido establecer el distanciamiento necesario para poder centrarme en el objeto de estudio desde una perspectiva científica. Aunque entiendo que es necesario afirmar que dicho distanciamiento ha sido relativo y no tiene un carácter positivista, frío, lejano y totalizante. He buscado mantener el distanciamiento pertinente para analizar la actividad a partir de los parámetros de la disciplina y un acercamiento que me permitiera considerar las subjetividades e intercambios emotivos y afectivos presentes en la música de calle. Las inquietudes despertadas en mis primeros encuentros con la música callejera en Madrid fueron reformuladas y puestas en un marco conceptual que pudiera contestar las preguntas surgidas del encuentro con la actividad y las que aparecieron y se desarrollaron a lo largo del trabajo de investigación etnográfica. Preguntas, respuestas y reflexiones basadas tanto en el aparato epistemológico de la disciplina como en una sensibilidad necesaria para poder trabajar con una manifestación artística.

El hecho de ser científico me ha llevado más allá en las indagaciones sobre la música de calle en Madrid. En relación a la música callejera la respuesta rápida y evidente que justifica la apropiación del espacio público por parte de los músicos pasa por la cuestión económica: el músico está en la calle por una necesidad económica evidente y por no poder – o no ser capaz – ingresar en los espacios “legítimos” de la música. Una respuesta fácil e imprecisa para una realidad compleja y de difícil comprensión y manejo, una respuesta demasiado fácil, diría.

Para adentrarme en el universo de la música callejera necesitaba una puerta y aproveché esa respuesta “fácil”, la que pasa por la economía, para empezar a pensar la actividad. La dimensión económica de la música callejera ha sido uno de mis principales puntos de partida para poder adentrarme en la misma como investigador. La dimensión económica de la música de calle encontrada en la ciudad fue uno de los hilos conductores que me ayudaron a entender quién es el músico detrás del violín, guitarra, acordeón, clarinete o arpa y principalmente, por qué está en la calle, un espacio, en principio, áspero e inhóspito para el arte. Desde la faceta económica de la música de

calle he podido reflexionar sobre cuestiones como: la propia idea de actividad artística y económica, la creación de vínculos e intercambios subjetivos entre músicos y públicos, estigmas y prejuicios, la situación laboral de los músicos que de una forma esporádica o permanente ocupan el espacio urbano con su música, o los desplazamientos vistos entre formalidad e informalidad en la actividad musical profesional en la ciudad. A partir de una perspectiva multi-dimensional, intenté arrojar luz sobre un fenómeno social complejo y poco trabajado en Ciencias Sociales.

1.2 Acotando y conceptuando el objeto de estudio

La música callejera se muestra en esta etnografía como un fenómeno de difícil comprensión, un fenómeno complejo compuesto de una infinidad de matices y detalles. La música de calle, entendida aquí como una actividad artístico-económica, es extremadamente heterogénea y de difícil aprehensión y entendimiento debido a su naturaleza fluida, dinámica, escurridiza y multifacética. En este sentido, decidí trabajar con tres dimensiones específicas para poder analizar dicho fenómeno: las dimensiones económica, espacial y político-normativa de la actividad.

Además, quiero aclarar que la música de calle observada en ese trabajo no abarca toda la música encontrada en el espacio público: el foco de esta investigación pasa por analizar una música callejera específica que mantiene una relación cercana con lo que es la dimensión artística de la misma. **La acotación del objeto de estudio en esta investigación está centrada en los músicos y grupos que entienden la música de calle como una disciplina artística que reconecta al individuo con su propia subjetividad y que es capaz de fomentar importantes procesos de sociabilidad.**

La música de calle observada en la ciudad puede ser dividida en dos tipos principales de acuerdo con las intencionalidades de artistas y proyectos musicales callejeros. Por un lado nos encontramos con una música que tiene una intencionalidad estrictamente económica y que se caracteriza por: una ocupación espacial reiterada, prolongada, repetitiva y en algunos casos considerada abusiva y molesta, y por tener un menor, o ningún, acercamiento a la dimensión estética y artística a la actividad. Una música callejera enmarcada en el imaginario colectivo como cercana y/o vinculada a la idea de mendicidad encubierta. Por otra parte, nos encontramos también en las calles de la ciudad con una música que parte de proyectos artísticos pensados, elaborados y

desarrollados para la calle – o que pasan por la calle – y que entienden la misma como un escenario privilegiado para la música. Ese tipo de música guarda una relación directa con el carácter artístico de la disciplina. Esa modalidad de música callejera también tiene una vinculación estrecha con las retribuciones económicas consecuentes de la actividad, ya que, como veremos, la dimensión económica de la música de calle es transversal a la misma y necesaria para cubrir las necesidades del músico trabajador. Sin embargo, la música callejera practicada desde esta perspectiva también tiene la intención de: generar un contacto directo y diferenciado con los públicos, probar nuevos elementos artísticos, dar a conocer los proyectos de dichos músicos y grupos, abrir puertas para actuaciones en espacios privados de la música y/o acercar el arte a la ciudadanía de una forma amplia. Profundizo en estas cuestiones y reflexiones tanto en el capítulo 4 como en el capítulo 5 de esta etnografía.

Para acotar el objeto de estudio de esta etnografía me centro en la perspectiva de John Blacking al considerar la existencia de una música entendida principalmente desde su carácter artístico.

Existe una diferencia entre aquella música que es ocasional y aquella que incrementa la conciencia humana, una música sencillamente para tener y otra para ser. Admito que la primera puede ser resultado del buen oficio; pero sólo la segunda es arte, no importa cuán simple o compleja suene, ni bajo qué circunstancias se haya producido.

(Blacking, 2006: 87)

Blacking resalta el carácter artístico – casi místico – que puede o debe tener la música. El tipo de música encontrada en esta investigación se acerca a esta perspectiva en el sentido de que es percibida por los músicos callejeros como algo más que un simple oficio. La música acotada y analizada en ese estudio es encarada como un elemento motivador y transmisor de emociones.

Junto a eso, los sujetos que ejercen la música desde esta perspectiva plantean el espacio urbano como un lugar más donde la música debe estar presente con el objetivo de acercar el arte al conjunto amplio de la sociedad. Este hecho le otorga a la calle legitimidad en cuanto espacio para la expresión artística musical.

La música abordada en este trabajo es entendida por los propios sujetos – intérpretes musicales – como una forma de transmitir sensaciones y generar emociones profundas a través de la interacción social con las audiencias. **A partir de la acotación del objeto de estudio de esa investigación, los músicos aquí presentes se caracterizan por tener proyectos artísticos definidos y elaborados. Proyectos artísticos pensados para la calle, de carácter callejero y/o que pasan por la calle en algún momento de su trayectoria.**

Entender la música de calle y, principalmente, elaborar un concepto que me ayudara en el proceso de reflexión sobre el fenómeno me fue extremadamente difícil debido tanto a las características de la actividad como a los pocos trabajos científicos específicos encontrados. En un momento temprano de la investigación tenía completamente asumido que existían individuos por las calles de Madrid a quienes podía llamar músicos callejeros. En este sentido, me acercaba a la conceptualización de Olga Picún Fuentes (2011) que vincula la idea de música de calle a “(...) la interpretación de música – o música y danza – en la vía pública, en forma individual o colectiva, con el fin de procurar, al menos, una parte del sustento económico requerido” (Picún Fuentes, 2011: 60). Esta idea sobre la música callejera y el músico que la ejerce fue uno de mis puntos de partida, sin embargo, ese concepto se ha redimensionado a lo largo de la etnografía y a través de un contacto directo y cercano con los interlocutores. Al “término” de esta investigación afirmo que lo que nos encontramos por las calles de la ciudad, detrás de los instrumentos, gorras y estuches, son músicos que por un motivo concreto, o en un determinado momento, pasan por o están en las calles de la ciudad. La nomenclatura músico no necesita llevar el adjetivo callejero en su definición, la calle es simplemente un espacio más donde podemos encontrarnos con la música en directo. En este sentido, me remito a una entrevista (04/06/16) a Scott, acordeonista de *Devariétés Orquestina*, donde el artista me comenta su molestia e incomodidad con el término – músico – callejero. En su reflexión, Scott ve como innecesario el uso de ese término, entendiendo y expresando que los músicos son músicos y eso debe ser independiente del espacio o lugar donde actúan. A pesar de que utilizo los términos músico callejero o músico de calle en esta etnografía, afirmo que entiendo y comparto la idea de que el músico callejero es un artista/trabajador que por determinados motivos puede encontrarse actuando en las calles de la ciudad. Al día de hoy percibo y defino la música de calle como **una expresión artístico-económica que se desarrolla en el espacio**

público y que está vinculada en mayor o menor medida con distintas formas de intercambio entre públicos y artistas, entre ellas, intercambios económicos. Este cambio de perspectiva en relación a la definición de música callejera de Olga Picún Fuentes (2011) fue fundamental para poder establecer una mirada más amplia sobre la actividad.

Por último, quiero explicitar que esta etnografía no pretende y no tiene la capacidad de ser totalizante. El análisis de la actividad desde las acotaciones específicas aquí explicitadas me pareció el más relevante para poder entender la música callejera en la ciudad de Madrid en ese momento específico. El análisis aquí observado se vincula a una acotación específica de la realidad entre otras muchas posibles. En este sentido, comparto con Max Weber (citado en Quintaneiro *et al*, 2003) la idea de que la acción del científico es selectiva y lo que garantiza la relevancia del conocimiento científico es el procedimiento controlado y riguroso plasmado en el análisis (Quintaneiro *et al*: 2003: 137). Con eso quiero decir que en esta etnografía nos encontramos con un enfoque específico sobre la realidad social analizada bajo las premisas científicas de la disciplina antropológica. Un análisis sobre el fenómeno de la música callejera que debe ser ampliado en el futuro por otras investigaciones científicas que profundicen en dicha actividad artístico-económica. Quiero entender esta etnografía como una investigación exploratoria amplia y profunda a la vez. Desde esta perspectiva, espero haber podido lograr el objetivo de analizar un fenómeno social poco trabajado en antropología social, y haber generado conocimiento científico relevante sobre el fenómeno musical callejero en la ciudad de Madrid.

1.3 El intercambio entre músicos y audiencia

Al centrar el foco en los intercambios entre músicos y públicos consecuentes de la actividad, afirmo que la música callejera se encuentra en el espectro amplio de dos formas principales de intercambio: una que gira alrededor de lo económico a través de las retribuciones económicas a los músicos por los públicos y otra intangible y simbólica que se vincula a la dimensión artística de la actividad. Esos dos aspectos de los intercambios entre músicos y audiencias son fundamentales para entender el funcionamiento de la actividad.

En relación a los intercambios materiales/monetarios percibidos en la música de calle puedo afirmar que la actividad musical callejera – artístico-económica – no encaja en los cánones establecidos para las actividades económicas encontradas en el sector formal de la economía. La informalidad es una de las principales características de la música de calle, como veremos más adelante, siendo muy difícil enmarcarla y delimitarla en modelos económicos rígidos y concretos. La gorra y el estuche en el suelo son sellos inconfundibles de la dimensión económica de la música callejera analizada y tienen una gran cercanía con los modelos productivos informales de la económica. Además, percibo la “retribución a la gorra” – a la voluntad – como uno de los elementos de identidad compartida, que funciona como un hilo conductor que conecta a individuos heterogéneos y que da forma a lo que es la identidad colectiva del músico callejero.

No obstante, el aspecto económico de la actividad no es el único o principal motivador para que el músico salga a la calle con su instrumento, aunque éste siempre está presente de forma transversal en las actuaciones. A lo largo de la etnografía propongo mirar la música a partir de la idea de intercambio encontrado bajo dos formas principales:

- Un **intercambio material**, caracterizado por la retribución monetaria a la voluntad al músico en forma de propinas – dinero – por las actuaciones.
- Un **intercambio simbólico** que se concretiza en gestos como aplausos, la escucha atenta, amabilidad hacia los músicos, comentarios positivos, bailes espontáneos o el simple hecho de pararse a escuchar. Expresiones – verbales o gestuales – que simbolizan la aprobación y satisfacción de las audiencias hacia las actuaciones callejeras.

Esas dos formas de intercambio, una material y otra simbólica, hacen referencia tanto a una retribución económica – por parte de los públicos – a cambio de los servicios prestados por el músico, como a una recompensa inmaterial que reconoce a los músicos como artistas. Mientras que la retribución material al músico se enmarca dentro de la dimensión económica de la actividad, el intercambio simbólico traspasa el carácter comercial de la venta de un producto o prestación de servicio específico y se vincula

directamente a la dimensión artística encontrada en la música callejera. Estos dos formatos de intercambio son complementarios e interdependientes, para los músicos es necesario que la relación con las audiencias esté apoyada tanto en los intercambios materiales como en los simbólicos. Una actuación exitosa, como norma general, debe estar caracterizada tanto por una “buena gorra” como por la satisfacción del público, normalmente expresada a través de los aplausos.

En definitiva, esa unión e interdependencia de intercambios materiales y simbólicos son fundamentales en el desarrollo de la música de calle y son los elementos que cargan de especificidad la actividad. La inclusión en una actividad económica de elementos simbólicos de carácter artístico es el rasgo principal que diferencia la música callejera de las demás actividades económicas – formales o informales – desarrolladas en el espacio público.

Y por último, aquí también quiero mencionar la centralidad de internet y de las redes sociales que se interconectan y complementan la sociabilidad generada en la calle e impulsada por la música. Como veremos en el capítulo específico, internet funciona como una forma de seguir con las relaciones sociales entre músicos y públicos iniciadas en la calle y que se trasladan al espacio virtual donde los lazos de comunidad se profundizan, refuerzan y renuevan. Por otra parte, también es necesario hablar del espacio virtual como un importante escaparate para las actuaciones callejeras y para promocionar a los proyectos artísticos que, en determinados momentos, pasan por la calle. Las actuaciones callejeras son potencializadas por las herramientas virtuales, que a su vez, proporcionan a los músicos y grupos callejeros el ingreso en espacios formales de la música. Veremos más adelante la importancia de internet y de las redes sociales como un lugar fundamental para: la continuidad de una sociabilidad iniciada en la calle, para la promoción de los proyectos artísticos que proporcionan el acceso de los músicos a espacios musicales formales y para la difusión de ideologías que promueven el empoderamiento del espacio público por parte de la ciudadanía y a través del arte³.

1.4 La ocupación del espacio público por la música

La música callejera vista en esta investigación se restringe y se acota a la observada en espacios concretos de la ciudad de Madrid, lugares donde la misma es

³ Veremos la relación entre internet, sociabilidad y dimensión económica de la actividad en el capítulo 5.

encontrada con una cierta frecuencia y bajo distintos formatos. En este sentido, la acotación espacial específica de la investigación se vincula a los espacios de la ciudad donde nos encontramos con la música de calle de forma recurrente: la Zona Centro de la ciudad, El Rastro y el Parque del Buen Retiro. Tres lugares con un gran flujo de personas que circulan por esas zonas principalmente por su potencial turístico, de ocio y comercial. La música de calle sigue al flujo de personas. El flujo de personas proporciona el público potencial de las actuaciones con los que se desarrollan las relaciones de intercambio entre músicos y públicos.

Además de concretar los espacios específicos ocupados por la música y delimitados por el estudio, también considero importante vislumbrar la ciudad de Madrid a través de algunas de sus características para poder entender el contexto donde se desarrolla el fenómeno analizado. Madrid es la capital administrativa del Reino de España, una ciudad ubicada prácticamente en el centro del país. Según María Isabel Bodega, se trata de una ciudad y región – Comunidad de Madrid – dinámica y efervescente que cuenta con una importante red industrial y de servicios y que consecuentemente atrae mano de obra de distintas regiones y países (Bodega *et al*, 2006: 396-397).

Por otra parte, la ciudad también se caracteriza por ser un importante polo cultural. En las calles de Madrid podemos encontrar a algunos músicos/artistas que vienen a la capital para buscar determinadas oportunidades en la industria musical/cultural y que pueden encontrarse en el espacio público con sus proyectos artísticos. Subrayo que comparto la perspectiva de Jordi Borja (2002) al percibir el espacio público tanto como un lugar de convivencia y tolerancia, como de conflicto y diferencia. Un lugar donde ejercer el aprendizaje de la vida social y el descubrimiento del otro (Borja, 2002: 10). El polo cultural y de ocio también se muestra como un importante atractivo para la creciente ola de turistas que ocupan las calles de la ciudad en la actualidad. Es en el espacio público donde los músicos callejeros se encuentran con el fenómeno turístico que se apodera de la ciudad. En este aspecto, existe una retroalimentación entre músicos y turistas proporcionada por la atracción del polo cultural tanto para unos como para otros. Una relación bilateral que se materializa en el espacio público donde los músicos realizan sus espectáculos buscando a sus audiencias potenciales, que muchas veces, están directamente vinculadas al turismo en las calles del centro, que acude al Rastro y que visita el Parque del Retiro.

Para entender por qué los músicos callejeros deciden salir a las calles de Madrid es importante que percibamos la ciudad como compuesta por una serie de elementos que posibilitan y que la tornan atractiva para el ejercicio de la música de calle. En este sentido, las principales características, que según los músicos dotan a Madrid de atractivos para el ejercicio de la música callejera son:

- La existencia de lugares específicos que permitan un flujo constante de personas que por una parte puedan pararse a ver las actuaciones, y por otra, se renueve con una cierta rapidez.
- La existencia de un clima que permite ocupar el espacio público durante una parte significativa del año. Aunque los músicos callejeros comenten que las épocas idóneas para ejercer la música de calle son las medias estaciones con temperaturas amenas que invitan a pasear, podemos encontrarlos en las calles de Madrid durante prácticamente todo el año. Durante el trabajo de campo he percibido una bajada sustancial de la actividad durante los meses más rígidos de invierno – enero y febrero – y también en los más calurosos – julio y agosto –. En esos momentos se percibe una disminución importante pero no un cese total de la actividad. En relación a la climatología, afirmo que la lluvia es un elemento que interfiere en la actividad más que los picos extremos de temperatura que podemos encontrarnos en la ciudad.

Esos dos elementos son fundamentales para generar un ambiente propicio para el ejercicio de la música callejera. Al mirar la ciudad a partir de estos aspectos, notamos que existe un importante potencial para el desarrollo del arte callejero en la misma. En un principio, la ciudad reúne características importantes para que los músicos callejeros puedan desarrollar su labor en sus calles, teniendo siempre presente la necesidad intrínseca de la música de calle de seguir al flujo de personas, es decir, de tener públicos/audiencias en potencial. Uno los espacios que mantiene un flujo constante de personas es la Zona Centro de la ciudad. El Distrito Centro está dividido en 6 barrios/zonas: Palacio, Embajadores, Cortes, Justicia, Universidad y Sol, donde la principal ocupación musical callejera ocurre en Sol y Palacio, aunque, también nos

encontremos con músicos que se desplazan por la zona de Justicia, Universidad y Cortes.

El centro de Madrid es un espacio en constante movimiento, un lugar de paso y de encuentro donde se relacionan vecinos, trabajadores de la zona, residentes de otras partes de la ciudad y turistas – nacionales y extranjeros – que visitan la ciudad. El centro de Madrid puede y debe ser percibido como un lugar comercialmente atractivo que aún conserva resquicios del comercio local tradicional, mezclado con una oferta remodelada y que se compone de una conjunción de negocios y servicios enmarcados en una perspectiva global y transnacional. La característica terciaria del centro retroalimenta el propio tejido comercial y de servicios del mismo a través del constante flujo de trabajadores que, junto a turistas y residentes, mueven la red comercial existente en el entorno.



Junto a eso, nos encontramos en el centro de la ciudad una gran oferta hostelera y de ocio nocturno que atrae a una cantidad importante de personas a esta zona concreta de la ciudad. Además, también es notable y destacable el importante flujo de turistas que transitan por el centro. Madrid es considerada un importante destino de turismo interno y se va consolidando cada vez más como un importante destino para turistas extranjeros. El centro de la ciudad con su casco histórico, atractivos y servicios turísticos, aparatos

culturales importantes y la red hotelera existente en la zona, hacen que una gran parte del turismo que viene a Madrid se concentre o pase en algún momento por el centro⁴.

La mezcla y confluencia de un gran número de personas con distintos intereses que se encuentran y comparten un espacio cada vez más peatonalizado y revitalizado genera un lugar idóneo para el ejercicio de la música callejera. Al día de hoy el centro de Madrid es el lugar más importante para el ejercicio de esta actividad en la ciudad principalmente por la existencia de una audiencia potencial pre-existente, uno de los requisitos imprescindibles para su ejercicio. La existencia de una ocupación importante en este espacio de la ciudad se corrobora a través de la representación cartográfica producida durante el trabajo de campo y expuesta en el capítulo 5. La Zona Centro de la capital es el principal espacio donde se desarrolla la música callejera en la ciudad exactamente por la confluencia de elementos necesarios para su desarrollo óptimo. La música de calle necesita estar presente espacialmente en lugares donde exista un flujo regular de personas que pueda cubrir tanto las necesidades económicas como artísticas de los músicos.

Por otra parte, **El Rastro**, el mercadillo madrileño por excelencia, comparte algunas de las características espaciales y de ocupación encontradas en el centro. El mercadillo ocupa algunas de las calles más céntricas de la ciudad, espacialmente hablando, podemos delimitar al Rastro en una estructura triangular amplia formada por la Calle Toledo, Ronda de Toledo y Calle Embajadores. Además, El Rastro cuenta con una temporalidad específica, el mismo tiene lugar todos los domingos y festivos desde las 10:00 hasta las 16:00. Se trata de un espacio heterogéneo que mezcla diversos tipos de productos – electrónicos, vestuario, muebles de segunda mano, etc. – vendidos en puestos ambulantes y en los comercios que abren sus puertas los domingos por la mañana para aprovechar la gran afluencia de personas.

Así como en la Zona Centro, El Rastro de Madrid también reúne las principales condiciones para el ejercicio de la música de calle por atraer a un gran público potencial. El mercadillo recibe la visita de miles de personas cada domingo y festivos en una zona temporalmente peatonalizada que invita al paseo. Al Rastro también acude una importante cantidad de turistas que va en busca de lo “auténticamente madrileño”, una característica que se encuentra en los productos comercializados que son consumidos

⁴ Profundizaremos sobre estas cuestiones a través de los datos pertinentes en el capítulo referente a la espacialidad.

como suvenires pero, principalmente, “en el ambiente que se respira”. En El Rastro los músicos callejeros son capaces de encontrar huecos para su música entre la avalancha de personas, en la actualidad, la música callejera es un elemento más que compone el ambiente sonoro y espacial del mercadillo madrileño. Paolo, uno de los músicos callejeros que están prácticamente todos los domingos en El Rastro se pregunta qué sería del mismo sin la música. De hecho, hoy en día, la música es un elemento característico de ese espacio, una música mezclada con un bullicio constante de voces que no cesan y que conforman un paisaje sonoro particular.

Y por último, el tercer espacio relevante para la música callejera en la ciudad es el **Parque del Buen Retiro**. El Retiro, que se encuentra en el Distrito Administrativo del mismo nombre – distrito limítrofe al Distrito Centro –, se trata de uno de los espacios verdes más importantes de la ciudad. El parque es una isla de naturaleza incrustada prácticamente en el corazón de Madrid, un reducto, escondite y válvula de escape para los habitantes de Madrid que viven “cercados de ciudad” en su día a día y que tienen en el Retiro un lugar que exhala naturaleza, tranquilidad, ocio, deporte y cultura.

El parque es un espacio heterogéneo que atrae a una importante cantidad diaria de visitantes en busca de sus encantos. La gran afluencia de personas atrae a distintos artistas callejeros que hacen del parque su escenario – principalmente durante los fines de semana y cuando hace buen tiempo –: grupos de danza, poetas, titiriteros, artistas circenses y músicos. La música callejera tiene una gran presencia en el parque y el Parque del Retiro tiene un significado especial para algunos de los músicos que están en las calles de la ciudad. Algunos de ellos han empezado sus trayectorias callejeras en el mismo – a modo de pruebas y experimentos callejeros – y/o consideran el parque como un lugar privilegiado de ensayo para nuevas formaciones que tienen la pretensión de salir a la calle. Así como pasa con El Rastro, la música es un elemento importante en la composición ambiental del parque, la música callejera se ve muchas veces influenciada, e influncia, la existencia de un cierto aire bucólico encontrado en el Parque del Retiro.

Estos son los tres espacios más destacados y relevantes para la música callejera en la ciudad. La Zona Centro, El Rastro y el Parque del Retiro son los lugares de la ciudad con una presencia expresiva de la música callejera y donde decidí centrar espacialmente la investigación por esa relevancia. Tres lugares conectados por dos características principales: la gran afluencia de personas y su carácter peatonal. Características

espaciales imprescindibles para que los músicos callejeros puedan desarrollar su actividad.

Sin embargo, aparte de los tres espacios principales donde nos encontramos con la música callejera, subrayo que el Metro de Madrid también es un lugar donde podemos encontrarnos con la música de forma recurrente. Es común encontrarnos a músicos en las instalaciones del suburbano a diario. Al “bajar al subterráneo” podemos constatar fácilmente la presencia de la música en los coches, pasillos y andenes de la red del Metro de Madrid. Se trata de un espacio que no fue analizado en profundidad debido a las dificultades metodológicas que ello conllevaría y principalmente porque la música allí observada no se enmarca por completo en el objeto de estudio acotado en esta etnografía. La música observada en el metro parece ser relativamente distinta de la encontrada en las calles de la ciudad – aunque algunos músicos estén tanto en el metro como en las calles –.

1.5 Ordenanzas, normas y música en la calle: entre la regulación y el conflicto

La ocupación del espacio público puede venir a generar una serie de disputas y conflictos sobre la posesión, apropiación y disfrute del mismo. La música también entra en ese contexto de conflictividad en la medida en que ocupa y se apropia del espacio físico y sonoro de la ciudad, lo que puede afectar los intereses de los demás actores sociales que comparten el espacio público – vecinos, comerciantes, administración pública, etc. –. Dichas ocupaciones y apropiaciones musicales callejeras, y sus consecuentes emisiones de sonidos, sufrieron remodelaciones regulatorias importantes a partir del año 2011. Con fecha de 25 de febrero de 2011 el Ayuntamiento de Madrid aprueba la Ordenanza de Protección contra la Contaminación Acústica y Térmica del Ayuntamiento de Madrid (OPCAT), que regula de forma estricta la emisión e inmisión de sonidos y vibraciones en la ciudad⁵.

Las regulaciones sobre la emisión de sonido y vibraciones llevan décadas siendo discutidas en el ámbito de la Unión Europea que, a su vez, establece marcos de actuación concretos para los países miembros en la materia. España replantea la

⁵ Dicha normativa viene a reemplazar la Ordenanza de Protección de la Atmósfera contra la Contaminación por Formas de Energía del Ayuntamiento de Madrid del año 2003, para poder adaptarse a las exigencias de la Ley del ruido del 2003. Ampliaremos la discusión sobre las normativas que regulan la contaminación acústica en ámbito europeo, estatal y municipal en el capítulo 6

regulación de esta cuestión en el año 2003 aprobando la llamada Ley del Ruido que sienta las bases para que Comunidades Autónomas y municipios regulen y actúen contra la contaminación acústica. A partir de ese marco legal la ciudad de Madrid en el año 2010, bajo la alcaldía de Ana Botella, desarrolla y aprueba la Ordenanza de Protección contra la Contaminación Acústica y Térmica (OPCAT), ordenanza que torna efectiva la creación de las Zonas de Protección Acústica Especial (ZPAE). Un espacio de protección sonora que pretende controlar los niveles de emisión sonora y poner en práctica medidas específicas para bajar la contaminación acústica en ámbitos específicos de la ciudad.

A raíz de las medidas municipales para combatir los abusos relacionados con la emisión sonora, el Concejal del Distrito Centro, David Erguido Cano, aprueba en el año 2013 un decreto que regula específicamente el ejercicio de la música callejera en el centro de la ciudad y la forma como se concederán los permisos necesarios para actuar en las calles del mismo. Aunque la administración municipal mantuvo reuniones con músicos que tocaban en las calles del centro para diseñar dicho decreto, la regulación de la música callejera en la Zona Centro generó una gran incomodidad en la mayor parte del colectivo de músicos de la ciudad. La regulación específica sobre la actividad fue mal recibida por su carácter restrictivo estricto. El malestar de los músicos estaba basado principalmente en la premisa de la realización de una audición como método para otorgar los permisos necesarios para tocar en las calles de la ciudad y por la prohibición de la amplificación y percusión en las calles del centro. Medidas que interfieren considerablemente en las actuaciones musicales callejeras.

La incomodidad generada y observada entre los músicos de la ciudad se basaba en la idea de que la música callejera es una disciplina artística libre y en la importancia del libre acceso y utilización ciudadana – en este caso de los músicos – del espacio público para distintos fines. Para los músicos de Madrid, en el momento de la implantación del Decreto del Concejal del Distrito Centro, la simple idea de que la administración municipal concediera permisos para tocar en las calles de la ciudad a través de una prueba de aptitud era inconcebible. Los músicos entendían que este hecho iba en contra la propia naturaleza de la actividad. La regulación de la actividad en las calles del centro generó un proceso de organización asociativa encabezado principalmente por la Asociación de Músicos de Madrid (AMM), un proceso que tuvo como resultado un

importante número de manifestaciones de colectivos ciudadanos y de músicos por la flexibilización de la actividad musical callejera⁶.

La cuestión política vinculada a la reglamentación de la música callejera en la ciudad vuelve a tomar aliento en el año 2016 cuando la actual administración de la alcaldesa Manuela Carmena retoma el diálogo con dos de los principales agentes sociales involucrados en el asunto, músicos y vecinos, para replantear la música de calle en el Distrito Centro. La municipalidad, al evaluar los años de aplicación de las reglamentaciones sobre la música observa que ni músicos ni vecinos estaban satisfechos con los resultados obtenidos con las políticas públicas específicas para la música de calle en el centro. En este momento se abre un grupo de trabajo basado en la participación ciudadana para replantear el ejercicio de la música callejera en el centro de la ciudad. Este diálogo entre la administración y la ciudadanía arranca desde dos puntos de partida concretos:

- Primero, el entendimiento de que la música no puede ser considerada ruido o contaminación acústica y que ésta debe ser encarada y percibida como una manifestación artística que constituye una aportación cultural para la ciudad.
- Segundo, la necesidad de encontrar una fórmula para restablecer una buena relación de convivencia entre músicos y vecinos en los barrios del centro.

El diálogo realizado en el mencionado grupo de trabajo entre músicos y administración, y consensuado con los vecinos, tuvo como ejes principales de discusión:

- Agilizar y universalizar la concesión de permisos para tocar en la calle.
- Determinar de forma clara los tramos y horarios específicos para el ejercicio de la actividad.
- Crear una franja horaria reducida para zonas donde la música pueda generar más conflictividad.

⁶ Las iniciativas de movilización por parte de los músicos resonaron en importantes medios de comunicación.

- Abrir excepciones para el uso de la percusión y amplificación en las actuaciones callejeras.
- Establecer un proceso de evaluación continuada – con la participación de músicos y vecinos – sobre la puesta en marcha de las medidas acordadas.
- Incentivar la creación de un plan de promoción y descentralización del arte callejero en la ciudad.

Cuestiones fundamentales que tenían el objetivo claro de restablecer y promover una convivencia vecinal pacífica respetando tanto el derecho al descanso de los vecinos como el derecho al ejercicio de la música callejera por parte de los músicos⁷.

1.6 Objetivo y preguntas de investigación

La música callejera en la ciudad de Madrid es ejercida por un grupo heterogéneo de artistas/trabajadores que se caracteriza por una hibridez que inscribe la actividad entre los campos del arte y del trabajo de una forma concreta y específica. Esta concreción y especificidad vinculadas a la música callejera pueden ser observadas en las formas con que los músicos de calle: impulsan y proporcionan los intercambios materiales y simbólicos con los públicos en el espacio urbano, tienen múltiples motivaciones para ejercer la música en el espacio público y manejan distintas identidades y modos de representación creados y recreados tanto por los sujetos como por la sociedad.

Sin embargo, entiendo que el contexto de la música callejera es mucho más amplio que las cuestiones que aquí abordo y, como es lógico, la misma realidad puede ser percibida y entendida desde otros enfoques, perspectivas y puntos de vista. En ese sentido, me parece interesante percibir como García Canclini entiende las diferentes perspectivas que pueden ser dadas a un determinado fenómeno social. En palabras del autor: “El antropólogo llega a la ciudad a pie, el sociólogo en auto y por la autopista principal, el comunicólogo en avión. Cada uno registra lo que puede, construye una

⁷ Esos datos fueron recopilados a través del seguimiento de dicho proceso de diálogo y negociación entre músicos y técnicos de la administración municipal que ocurrió entre los meses de octubre de 2016 y mayo de 2017. He tenido la oportunidad de participar en este proceso de diálogo como observador.

visión distinta y, por lo tanto, parcial” (García Canclini, 1989: 16). Creo que la observación metafórica de García Canclini expresa muy bien la heterogeneidad misma que pueden y/o deben tener nuestros trabajos de investigación. A partir de eso, aclaro que mis principales cuestionamientos en esta etnografía pasaron por entender: los juegos de intercambios entre los actores sociales, las distintas sociabilidades observadas a partir de la música callejera, las diferentes formas de ocupación del espacio urbano por los sujetos que ejercen la actividad y la discusión que gira alrededor de los aparatos normativos que afectan a la música callejera en la ciudad de Madrid. De una forma amplia, considero que esta investigación reflexiona sobre cuestiones como:

- La complementariedad existente entre las dimensiones artística y económica encontrada en los intercambios entre músicos y públicos.
- Las distintas motivaciones e intencionalidades que permean el ejercicio de la música callejera.
- La música de calle entendida como un producto/servicio ofertado a un determinado público/consumidor a través de intercambios materiales y simbólicos.
- La imbricación de la música en la idea de urbanidad y cómo esta se relaciona con el espacio urbano en la cotidianeidad.
- Los procesos de reglamentación contra la contaminación acústica en la ciudad que afectaron y afectan a la actividad musical callejera y a sus relaciones de convivencia con la vecindad.

Partiendo de estas reflexiones amplias he podido desarrollar mis **preguntas de investigación**. Cuestionamientos que surgieron de mis observaciones y contactos con algunos de los músicos callejeros de la ciudad y que fueron tomando forma y profundidad a lo largo del trabajo de campo. Las preguntas vinculadas a mis inquietudes sobre la actividad fueron:

- ¿Realmente existe la figura del músico de calle? ¿o deberíamos hablar de músicos que en determinado momento de sus trayectorias artísticas pasan por la calle?

- ¿Qué lleva a los músicos a actuar en el espacio público?
- ¿Qué aporta la actividad a los actores en relación a su desarrollo como artistas?
- ¿La música de calle genera sociabilidades en el espacio público? Si es así, ¿esas sociabilidades se restringen a los momentos efímeros de las actuaciones callejeras o se trasladan a otros espacios?
- ¿Cómo transitan los músicos que tocan en las calles de la ciudad entre los ámbitos formales e informales de la economía?
- ¿Qué y cómo es un lugar interesante para ejercer la música callejera?
- ¿Cuál es la lógica y la dinámica de ocupación espacial existente en la ciudad?
- ¿Cuáles y por qué los músicos callejeros ocupan a determinados lugares de la ciudad?
- ¿Si es que existen, cuáles son las estrategias utilizadas por los músicos a la hora de ocupar la ciudad y desarrollar la música de calle?
- ¿Es Madrid una ciudad que acoge o que rechaza la música en sus calles y plazas?
- ¿La música callejera es capaz de moldear al espacio físico y sonoro de la ciudad?
- ¿Cómo la música callejera es percibida por los propios músicos y por los demás actores del espacio público?
- ¿Es considerada la música ruido o contaminación acústica? Si es así, ¿existe una relación de conflictividad entre músicos callejeros y demás actores sociales que ocupan el espacio urbano?

Junto a esos cuestionamientos sobre la actividad pude plantear un objetivo general para la investigación vinculado a mis inquietudes sobre la actividad y teniendo siempre presente la acotación específica dada al objeto de estudio. Desde esta perspectiva el **objetivo** amplio y **general** de esta etnografía ha sido: **analizar el funcionamiento interno y específico de la música callejera observada en la ciudad de Madrid.** Partiendo siempre de las premisas de que la música de calle es una actividad de índole tanto artística como económica y que es fruto y fomenta los procesos de sociabilidad entre músicos y públicos.

Es importante entender que las dimensiones de la realidad analizadas en esta etnografía fueron compartimentadas simplemente para poder proporcionar una mejor visualización y entendimiento del contexto general de la actividad. Sin embargo, en la realidad de la actividad esos elementos están unidos e interconectados de forma intrínseca, es decir, en la realidad trabajada no existen fronteras rígidas que separen las dimensiones económica, artística, espacial y político-reguladora. Pensar la música de calle a partir de una perspectiva fluida y orgánica es fundamental para poder hacer un acercamiento profundo a la realidad de la música callejera en la ciudad de Madrid. Este carácter fluido y orgánico es una de las características principales de la actividad y entiendo que esta es la única manera posible de realizar un acercamiento efectivo a la misma.

Capítulo 2

Metodología: etnografía para el estudio de la música en (de) la calle

El método etnográfico es el sello que identifica y caracteriza el trabajo científico antropológico. Según João de Pina Cabral (1983), el antropólogo ya no es definido por sus objetos de investigación, pero sí, por la utilización del método y por su ubicación en un marco teórico concreto (Cabral, 1983: 329). Las metodologías clásicas de nuestra disciplina, forjadas a finales del siglo XIX y principios del XX, llegan a la actualidad como instrumentos y herramientas que siguen siendo eficaces a la hora de acercarse, analizar y reflexionar sobre distintas realidades sociales. La observación participante sigue siendo imprescindible para que nos adentremos en realidades sociales complejas y llenas de matices. En estas líneas pretendo elucidar los referentes metodológicos utilizados para dar forma al trabajo de investigación pensando principalmente en una antropología – y metodología científica – que considere las distintas voces de los sujetos y que dé cuenta de los contextos socioculturales desde una perspectiva multi-dimensional, diversa y heterogénea.

Para llevar a cabo el trabajo de campo, que generó los datos que me permitieron analizar la realidad social, fue fundamental tener en consideración las distintas subjetividades que pueden y deben ser parte del proceso de investigación. Entendiendo a esas subjetividades como elementos transversales a los sujetos que deben guiar la postura del investigador en el campo y generar una relación horizontal con los interlocutores. Hablo de un proceso de interacción respetuoso que no se limita al trabajo de campo y que debe llevarse a cabo durante todo el transcurso de la investigación. Rosana Guber (2004) habla de las subjetividades como elementos enmarcados en el proceso de investigación y que deben ser el puente que une los afectos, sentimientos y sensaciones de los distintos agentes involucrados en la construcción del conocimiento a un marco conceptual capaz de generar estructuras explicativas relevantes y proporcionar una reflexión profunda sobre la realidad social (Guber, 2004: 176-177). Una perspectiva que va en contra de los pareceres, ideas y conclusiones etnocéntricas y/o sociocéntricas al considerar una construcción inclusiva del conocimiento. Una postura multilateral que debe asociar una perspectiva polifónica – en la medida en que considera las distintas

voces y subjetividades – a un marco conceptual capaz de instrumentalizar y aportar una base sólida capaz de reflexionar sobre las realidades sociales investigadas.

Uno de los objetivos metodológicos de esta etnografía fue establecer una relación dialógica con los interlocutores. Pensar el proceso etnográfico a partir de esta perspectiva es plantear las relaciones con los sujetos entendiéndolos como interlocutores que participan activamente en el proceso de investigación. Sobre esas cuestiones, Roberto Cardoso de Oliveira (2000) dice que durante un largo período de tiempo la relación **antropólogo/informante** fue vertical y con una connotación colonialista y jerárquica. Cuando esa es la tónica, sigue el autor, no se crean las bases necesarias para el diálogo, en este sentido, es importante hacer que esta relación deje de ser vertical y pase a ser horizontal (Cardoso de Oliveira, 2000: 23). Lo que busqué a lo largo del trabajo de investigación fue una relación **antropólogo/interlocutor** que debe crear zonas efectivas de interacción y de encuentro entre distintas realidades. Espacios de diálogo donde el conocimiento – o el proceso de construcción de éste – fluya en todas las direcciones posibles.

Podemos pensar que cuando entra en juego la subjetividad y la relación horizontal entre investigador e interlocutor, o cuando empoderamos y dejamos hablar a los actores a través de su voz en nuestras investigaciones, inmediatamente, el antropólogo ya no tiene nada que hacer aparte de mediar los discursos de los sujetos. Asumir una postura horizontal no conlleva a que el investigador deba ser una figura pasiva, un simple transmisor/mediador de los discursos. Dentro de esa horizontalidad el investigador debe asumir un importante papel en la construcción del conocimiento al traducir las realidades y discursos de los interlocutores a través del marco conceptual de la disciplina, generando así la idea de conocimiento profundo e inteligible que considere, también, las sensaciones y afectividades de los sujetos. En palabras de Miguel Bartolomé (2003):

(...) no solo nos relacionamos con los otros a través de la razón sino, también, a través de la afectividad. La propuesta etnográfica es, además de una legítima búsqueda científica, una compleja experiencia afectiva en la que el análisis conceptual no excluye la vivencia personal. Para intentar llevarla a cabo es necesario tratar de hacer coincidir los dictados de la razón analítica con la intensidad analógica de la emoción creadora.

Las subjetividades compartidas y la relaciones dialógicas desarrolladas con los interlocutores fueron las premisas básicas que guiaron mi relación con los músicos callejeros. Esa perspectiva fue imprescindible para poder crear relaciones de confianza que proporcionaron hablar abiertamente tanto de cuestiones que pasan por las emociones presentes en una actividad artística, como por cuestiones específicas – y relativamente escurridizas – como: estrategias de ocupación espacial, conflictos e ingresos monetarios. Hubiera sido imposible hablar de temas tan delicados y esquivos con los interlocutores si las directrices adoptadas en el contacto directo con ellos no estuvieran regidas por la transparencia, confianza y horizontalidad necesarias para el surgimiento de la relación dialógica de la cual habla Cardoso de Oliveira (2000). Hubiera sido imposible conectar con los protagonistas de una actividad artística cargada de matices sin considerar elementos como la afectividad intrínseca en la música callejera.

2.1 La observación participante en un contexto etnográfico multisituado

La técnica principal que me sirvió de base para el acercamiento a la realidad social en este trabajo etnográfico fue la observación participante. Así como Malinowski, la percibo como fundamental y referente en el sentido de establecer un contacto directo – sin pasar por intermediarios – con las distintas realidades sociales (Malinowski, 1973) y como una herramienta dinámica capaz de sumergir al investigador en distintos contextos socioculturales (Cardoso de Oliveira, 2000: 34). La observación participante – también en contextos urbanos – proporciona un acceso privilegiado a los significados que los actores asignan a sus mundos. Además, según Pellicer, el método etnográfico – basado en la observación participante – permite al antropólogo formar parte de los contextos de los sujetos y circular por los diferentes espacios y trayectos que conforman sus realidades (Pellicer *et al*, 2013: 128). La observación participante proporcionó en esta investigación una convivencia directa, dinámica y sin barreras que permitió que me adentrara en la realidad musical callejera de forma sustancial. Comparto los planteamientos de James Clifford cuando éste se refiere a la observación participante como:

"Observación participante" sirve como taquigrafía para un oscilar continuo entre el "adentro" y el "afuera" de los sucesos: por un lado, atrapar empáticamente el sentido de acontecimientos y gestos específicos; por el otro, dar un paso atrás para situar esos significados en contextos más amplios. De esta manera los sucesos particulares adquieren una significación más profunda o más general, reglas estructurales, etcétera. Literalmente entendida, la observación participante es una fórmula paradójica y equívoca; pero se la puede tomar en serio si se la reformula en términos hermenéuticos como una dialéctica entre la experiencia y la interpretación.

(Clifford, 2001: 53)

Entiendo las herramientas y procedimientos que componen la observación participante como un *bricolage* de elementos y estrategias complejas de una metodología que me permitió seguir el flujo de la música callejera, y consecuentemente a los actores, de una forma dinámica y maleable por la ciudad. Para sumergir y reflexionar sobre el fenómeno musical callejero fue necesario establecer una dinámica de trabajo amplia, flexible, heterogénea y abierta, perspectiva que guarda una relación directa con la propia esencia de la actividad. En este sentido, la idea de etnografía multisituada de Marcus (2001) me fue muy útil para plantear la utilización de la observación participante y para poder desplazarme por las sutilezas de la realidad social específica. Entendiendo la etnografía multisituada como una modalidad del trabajo etnográfico que centra la mirada en la circulación de significados, objetos e identidades culturales y que intenta construir conocimientos que reconozcan las macro teorías pero que no depende única y exclusivamente de ellas para delinear y analizar de forma estricta los contextos socioculturales. Según Marcus, la idea presente en el concepto de etnografía multilocal hace referencia al estudio de un aparato cultural extenso formado por diversos elementos que son una conjunción de muchas prácticas que se dan, dieron o darán en diversas partes. En la etnografía multisituada lo global es una forma de conexión entre los distintos matices de los locales (Marcus, 2001).

Cuando nos acercamos a la música de calle nos damos cuenta rápidamente de que existe una gran diversidad en relación a ideologías, orígenes de los sujetos, intencionalidades, identidades, posturas políticas, y consecuentemente, formas de relacionarse en y con la calle. Esa diversidad tiene sus orígenes en los individuos y se encuentra localizada en un determinado espacio, Madrid. Sin embargo, esa realidad

diversa, encontrada y acotada en Madrid, no se origina, ni tiene su fin, en este espacio. La música callejera es una realidad que se reproduce – conservando las especificidades – en otros espacios urbanos similares. Tiene su origen junto a los individuos que la ejerce en distintos contextos socioculturales y está compuesta por las vivencias, experiencias e ideologías de los artistas que ocupan el espacio público a través de la música, es heterogénea en esencia. Es aquí donde entra en juego la relación entre lo local y el sistema mundo – lo local y lo global –, entendiendo, a partir de los planteamientos de Marcus, lo global como una alegoría de la complejidad multilocal.

(...) la etnografía multilocal es un ejercicio de mapear un terreno, su finalidad no es la representación holística ni generar un retrato etnográfico del sistema mundo como totalidad. Más bien, sostiene que cualquier etnografía de una formación cultural en el sistema mundo es también una etnografía del sistema y que, por tanto, no puede ser entendida sólo en términos de la puesta en escena convencional de la etnografía unilocal, suponiendo realmente que el objeto de estudio sea la formación cultural producida en diferentes localidades, y no necesariamente las condiciones de un grupo particular de sujetos. Para la etnografía, entonces, no existe lo global en el contraste local-global tan frecuentemente evocado en estos tiempos. Lo global es una dimensión emergente en la discusión sobre la conexión entre lugares en la etnografía multilocal.

(Marcus, 2001: 113)

A partir de esta perspectiva – que tiene como objetivo englobar y conectar – se puede hablar de estrategias concretas para lograr llevar a cabo dicha directriz multilocal a partir de la observación participante. En el caso específico de la música callejera el acercamiento e interacción con los agentes se ha dado teniendo presente algunos de los apuntes metodológicos propuestos por Marcus (2001):

- **Seguir a las personas:** establecer una relación de convivencia intensa y directa con los distintos actores buscando vínculos fuertes que proporcionen una relación cercana con los sujetos.
- **Seguir la trama, historia o alegoría:** vincular y establecer relaciones entre las distintas dimensiones sociales en la cotidianidad conectando el relato personal con

perspectivas amplias de la realidad como el imaginario colectivo sobre determinado grupo.

- **Seguir la biografía:** conociendo las biografías y trayectorias de los sujetos se puede establecer vínculos importantes con otras dimensiones de la realidad. A través de las biografías se puede concretar los itinerarios personales y entender las motivaciones e intencionalidades de los sujetos.
- **Seguir al conflicto:** las relaciones conflictivas – existencia de divergencias y desencuentros entre personas y/o grupos sociales – son parte inherente de las relaciones humanas y pueden darnos pistas importantes sobre las relaciones sociales amplias concretadas en ámbito local.

(Marcus, 2001: 118-121)

Estas premisas, presentes en la propia puesta en escena de la observación participante, proporcionaron – en el caso concreto de este trabajo – el adentrarse en la realidad social a través de un contacto profundo con los sujetos. Percibo la observación participante acercando mis planteamientos a los de James Clifford (2001) que entiende el trabajo de campo etnográfico como un método particularmente “sensitivo” en la medida en que exige la “traducción” de la experiencia – entendida como un acercamiento real y efectivo a realidades ajenas a la nuestra y la interpretación de éstas – tanto a nivel intelectual como corporal (Clifford, 2001: 41-42). Es desde esta perspectiva que el acercamiento multisituado, asociado a la creación de una relación dialógica, debe impregnar la observación participante y servir de directriz en la construcción de las investigaciones etnográficas.

Utilizando el diario de campo, entrevistas, fotografía y paisajes sonoros como herramientas metodológicas principales, pude generar datos durante las salidas de campo que tuvieron una duración aproximada de un año – de febrero de 2016 a enero de 2017 –. Un trabajo de campo donde los primeros meses estuvieron destinados principalmente a un acercamiento sutil a la actividad, a los actores sociales y a la confección de mapas de ocupación espacial. Mientras que los últimos a realizar algunas entrevistas específicas con determinados interlocutores y a acompañar las reuniones del colectivo “Por la Música en la Calle” con el Ayuntamiento de Madrid en las

negociaciones por los cambios normativos referentes a la música de calle en el Distrito Centro de la ciudad. Es importante subrayar también que la confección del material fotográfico y sonoro presente en la etnografía permearon todo el proceso de investigación.

Analizar el fenómeno musical callejero a partir de la observación participante me planteó algunas dudas y dificultades en un primer momento. Me cuestionaba sobre su aplicación y efectividad al trabajar con un grupo que no compone una comunidad concreta: barrio, asociación, equipo de fútbol, colectivo político, etc. Una inquietud metodológica compartida con Ruth Finnegan en su estudio sobre la música local en Milton Keynes, Inglaterra (Finnegan, 2001: 442). Durante el trabajo de campo no he tenido una puerta a la cual llamar y presentarme. Los músicos callejeros desarrollan la actividad diseminados por la ciudad, no mantienen encuentros regulares entre ellos y en muchos casos, no se conocen o no tienen una relación cercana y regular. Aunque tenía conciencia de esa dificultad de antemano, decidí llevar a cabo la investigación utilizando la observación participante y teniendo presente que “el primer contacto” con los sujetos sería una constante en el trabajo de campo. El arduo trabajo de primer contacto, diario, generó a lo largo de los meses frutos importantes, la relación individualizada con distintos sujetos me sirvió para desarrollar una relación profunda con algunos de ellos. Estar inmerso en la actividad en diferentes espacios, momentos y con distintos actores sociales me permitió observar con más claridad las múltiples intencionalidades y estrategias de ocupación musical callejera.

Una de las técnicas que planteé para afrontar estas dificultades pasó por vincular mi figura y presencia directamente a la cámara fotográfica. Desde el primer diseño de la investigación tenía clara la importancia de la utilización del lenguaje fotográfico en la misma entiendo, como Rosane Andrade (2002), que la fotografía en las investigaciones etnográficas es una herramienta que se adapta perfectamente al *modus operandi* del antropólogo en campo y que tiene la capacidad de captar y transmitir las subjetividades de los agentes presentes en el contexto social a través de la visualidad (Andrade, 2002). La fotografía fue un elemento complementario – y a la vez intrínseco – a la observación participante que me proporcionó insertarme en un contexto de difícil acceso compuesto por “individuos sueltos y esparcidos” por el espacio urbano. La fotografía es un elemento de la cotidianidad de los músicos callejeros y que les permitió en un primer

momento, asignarme una identidad conocida y cercana, la de fotógrafo. Una identidad que con el contacto continuado y cercano se reubica en la de investigador/antropólogo.

A partir de estos primeros contactos laboriosos pude ir afianzando la relación con algunos de los músicos y grupos hasta llegar al punto de que ellos contaban conmigo para contar las monedas, cargar con los instrumentos, participar/registrar fotográficamente los ensayos o conducir el coche de camino a conciertos en otras partes de la ciudad. Los distintos roles que fui asumiendo me permitieron crear relaciones dialógicas con los interlocutores, lo que me permitió un acercamiento privilegiado a la actividad. Contar las monedas me proporcionó la oportunidad para hablar de temas directamente relacionados con la dimensión económica de la actividad, mientras que participar de los ensayos me ha permitido indagar sobre la propia dimensión artística e ideológica de la música callejera.

La observación participante, y las herramientas que giran a su alrededor, me proporcionaron un acercamiento efectivo a la realidad social y me permitieron poder reflexionar sobre la música callejera en la ciudad de Madrid desde dentro y con los interlocutores.

2.2 La entrevista

La necesidad de mantener una escucha atenta es esencial en nuestros trabajos de investigación, la observación participante es una metodología científica que nos obliga a mantener todos los sentidos alerta, la escucha entre ellos. La entrevista es un momento donde la escucha del investigador debe ser refinada y calibrada, aquí, una vez más, la postura del investigador juega un papel fundamental. También en ese momento el investigador puede asumir una postura vertical u horizontal de cara a los actores sociales, en nuestras entrevistas podemos asignar al otro el rol de simple informante o tratarlo como nuestro interlocutor. Según Roberto Cardoso de Oliveira (2000), cuando tenemos a un informante delante la interacción que existe es vacía e ilusoria, en estos casos es imposible que exista una relación de interacción verdadera y profunda. Por otra parte, si asignamos el rol de interlocutor a los sujetos, empezará a desarrollarse un verdadero diálogo fluido y profundo. Si elegimos relacionarnos con interlocutores de forma horizontal, abriremos un campo semántico común donde existe espacio para la interacción, donde el investigador empieza a ejercer una escucha especial y donde éste

no debe temer “contaminarse” por el discurso del otro. Aun según el autor, cuando nuestra postura hacia los sujetos es horizontal se abre la posibilidad para una relación franca y abierta que será capaz de profundizar en los matices de los contextos socioculturales. Aquí ya no debería existir ningún elemento de conflicto, en principio es la ocasión ideal para el “encuentro etnográfico” (Cardoso de Oliveira, 2000). La entrevista es fundamental en un proceso de intercambio mutuo de conocimientos, ésta es más que un instrumento, herramienta, técnica o mecanismo de recopilación de datos empíricos analizables y relevantes para el antropólogo. La entrevista es el momento de reafirmar y dar forma al diálogo.

Al practicar la escucha atenta, se abre un camino de doble sentido donde el conocimiento tiene derecho a circular libremente por un espacio de encuentro creado y compartido entre investigador y sujeto (Cardoso de Oliveira, 2000: 21-24). La entrevista es uno de los lugares idóneos para ejercer la escucha que sumerge al investigador en el universo sociocultural del otro. Se trata de uno de los momentos fundamentales de acercamiento a la alteridad y que debe trascender el hecho de formular y disparar una serie de preguntas preconcebidas de forma sistemática. Según Sanmartín Arce (2000), la construcción de las relaciones entre antropólogo e interlocutor debe estar directamente vinculada a un trabajo de campo intensivo, guiado por la observación participante, la entrevista debe ser encarada como una extensión de las relaciones cercanas que empiezan mucho antes de la concreción de una fecha y lugar específicos para hablar. El diálogo – que damos por hecho que se concreta en la entrevista – es un proceso más largo que necesita estar respaldado por la sensibilidad del investigador. Según el autor, a través de la subjetividad el antropólogo será capaz de hacer un análisis de las emociones, sensaciones, pausas, olvidos, reticencias, tonos de voz y expresión corporal de los sujetos. Todos estos elementos son imprescindibles a la hora de pensar este momento tan importante. La clave para la entrevista antropológica es crear un espacio/momento acogedor donde el interlocutor sea capaz de sentirse cómodo para poder enseñar su realidad. Por eso no podemos concebir la entrevista como algo aislado de las demás etapas del trabajo de campo, ésta no puede estar enmarcada en un diseño rígido que no permita reproducir la naturalidad encontrada en las relaciones sociales entre individuos (Sanmartín Arce, 2000). En palabras del autor:

Prepararse uno mismo y preparar al informante no son asuntos separables de la preparación del tema de la entrevista. Toda la preparación, en el fondo, consiste tan sólo en hacer lo necesario para crear un encuentro verdadero entre hombres que van a poner en común sus experiencias de la vida. Las lecturas, los contactos y las presentaciones o la redacción de una breve serie de preguntas, son solamente una parte de ese proceso cuya clave reside en el cambio de disposición humana, en la apertura de la atención, en la autenticidad de nuestra actitud ante nuestros interlocutores. Sólo esto permite ajustarnos en cada caso a la especificidad de la situación, del tema y de la persona con quien nos encontramos. El cambio de contexto, de tema e informante (pescadores, agricultores, pequeños empresarios, políticos locales, pintores, escultores, poetas, conversos, creyentes) exige del investigador cambios personales que no son un simple aprendizaje de normas de trato, sino de ubicación y orientación interiores. Cambios que le constituyen en sujeto que escucha a alguien y no en un mero recopilador de información.

(Sanmartín Arce, 2000: 116)

Las entrevistas también fueron el momento específico de hacer un guiño especial a las trayectorias de vida de los sujetos. La biografía, trayectorias, e historias de vida son de gran importancia para poder entender algunos puntos clave y específicos de los fenómenos sociales. Según Joan Pujadas: “(...) dependiendo del enfoque y diseño específico de la investigación, el método biográfico puede ser utilizado para realzar y profundizar cuestiones migratorias, de cambio social o de trayectorias de género” (Pujadas, 2000: 140). En el caso específico de la música callejera en Madrid las trayectorias de vida de los sujetos dieron una serie de pistas sobre la inserción de músicos extranjeros y/o de otras regiones del país en las calles de la ciudad a través de la música. Pistas sobre las intencionalidades múltiples de los actores a la hora de ejercer la actividad, sobre cuestiones ideológicas, sobre la ocupación del espacio público y sobre los conflictos que se producen con los demás actores sociales del espacio urbano.

Las entrevistas en esa investigación fueron concebidas como espacios y momentos que sintetizan las observaciones, comentarios y reflexiones encontradas en el día a día del trabajo de campo. En principio, aprehendemos el discurso a través de la expresión oral concretizada en la experiencia de la entrevista, pero, el discurso de los músicos surgió y se concretó de diversas formas y en múltiples lugares y momentos: expresiones corporales y gestuales, comentarios, silencios, y episodios concretos de interacción en la calle. En este sentido, intenté quitar el peso que tiene el término y la presión que ejerce la grabadora encarando la entrevista como otro encuentro, charla o diálogo más para hablar de la calle. Mis guiones semi-estructurados me sirvieron

simplemente para empezar las conversaciones o para recordarme tratar algunos temas concretos que quería tocar. Las entrevistas realizadas sirvieron como herramienta para sistematizar y poder retomar, aflorar y profundizar en cuestiones y debates que se quedaron latentes en los contactos con los músicos en la calle. Los contactos y visitas reiteradas a los músicos fueron clave para generar una relación de confianza, las entrevistas al fin y al cabo, fueron una consecuencia directa del contacto. Durante el trabajo de campo he realizado 18 entrevistas en profundidad a músicos callejeros y a otros actores sociales vinculados de alguna forma a la actividad. Entrevistas que fueron fundamentales, junto a las demás herramientas utilizadas durante el trabajo del trabajo de campo, para entender la música callejera en la ciudad.

Por otra parte, y principalmente por tratarse de una etnografía que gira alrededor de la música, entiendo que la escucha atenta a la cual me refiero no puede quedarse circunscrita al momento de la entrevista. El contexto de lo que puede ser escuchado debe ir más allá del discurso de los interlocutores y pasa por la propia espacialidad sonora delineada en el proceso etnográfico. En la calle existe un universo de sonidos que compone y da forma a paisajes sonoros donde la música está inmersa. Ese contexto sonoro – y urbano – también fue objeto de escucha y registro en esta investigación. Así, entiendo que la escucha atenta a la cual se refiere Cardoso de Oliveira (2000) y Sanmartín Arce (2000), debe trascender el campo del discurso de los interlocutores y centrarse también en los paisajes sonoros de la ciudad. Lugares “concretos” donde los agentes son parte activa en su construcción y composición.

2.3 Paisajes sonoros

Para entender el fenómeno de la música callejera en Madrid es necesario pasar por los registros y análisis de la propia música en relación e insertada en el contexto socio-espacial amplio. Sería incongruente investigar dicho fenómeno sociocultural y no hacer una lectura del contexto – inmaterial – de la música y su interrelación con el ambiente sonoro de la ciudad. La música callejera está inmersa y dialoga con otros elementos referentes a la sonoridad que están presentes en el espacio urbano. Elementos que moldean y están moldeados por la música callejera. La música debe ser entendida como un elemento más – y de gran importancia – a la hora de componer el contexto sonoro de la ciudad.

Se puede afirmar que la música callejera influye directamente en el ambiente sonoro de la ciudad, sin embargo, ese espacio no es exclusivo de la música. La música callejera comparte el espacio sonoro con otros elementos sociales: el tráfico, las conversaciones, elementos publicitarios, señales sonoras, las campanas de una iglesia, actividades comerciales, etc. Diversos elementos que están presentes en el espacio público – que normalmente no son contemplados en nuestras investigaciones antropológicas – que a la vez que interfieren en la música callejera, también son influenciados – positiva o negativamente – por ella. En este sentido, entiendo como importante registrar y analizar algunos de los paisajes sonoros urbanos de Madrid para entender como la música callejera está incorporada en éste⁸.

Es importante comenzar a pensar en una incorporación efectiva de la sonoridad en los trabajos antropológicos, principalmente, porque las investigaciones desarrolladas desde nuestra disciplina siempre han estado sometidas a la dimensión puramente visual. Pensar los paisajes sonoros es “ampliar la visión”, o “afinar la escucha”, para un universo extremadamente rico en relación a las informaciones que se pueden obtener de esta dimensión. El análisis de los paisajes sonoros debe ser un elemento más en la concreción de la mirada atenta del antropólogo. En este sentido, según Carlos Fortuna (2009), puede que prestar menos atención, o dar menos importancia a lo visual – en los momentos pertinentes para hacerlo – cambie nuestras perspectivas y abra nuestros horizontes. (Fortuna, 2009: 41-42). La ausencia de lo visual nos ofrece una mayor concentración en los aspectos sonoros significativos del entorno. Como técnica de recopilación de datos, Barry Truax (citado en Carles, 2005) habla de la importancia de la grabación de estos paisajes sonoros para que podamos analizarlos a *posteriori* y sin las distracciones que el propio ambiente puede proporcionar en el momento de la escucha. El autor resalta también la importancia que tiene la subjetividad en estos procesos, Truax habla sobre la necesidad de lo que llama paseos sonoros – en solitario o en grupo – donde el único objetivo es escuchar el paisaje sonoro del recorrido. El autor compara estos paseos a una composición dirigida por el oyente y donde las decisiones de qué escuchar, durante cuánto tiempo y cómo interactuar con el paisaje sonoro “(...) conforman una obra cuyo compositor, intérprete y audiencia son la misma persona.” (Truax en Carles, 2005: 3).

⁸ Veremos algunas pistas sonoras que recogen el contexto acústico de la ciudad – en diálogo con la actividad musical callejera – en el capítulo 7.

En este sentido, entiendo como fundamental la perspectiva de Fortuna 2009 sobre el papel de la sonoridad en las Ciencias Sociales y sobre qué y cómo el registro y análisis de los paisajes sonoros pueden aportar a nuestra disciplina:

Si la ciudad suena y resuena, ¿será que la Sociología y las demás Ciencias Sociales la oyen? En principio, la respuesta es negativa. La regla parece ser que la Sociología y la generalidad de las Ciencias Sociales cuando se direccionan sobre las ciudades se revelan sordas. Este es un corolario de las epistemologías racionalistas de inspiración weberiana y bachelardiana, con su cálculo objetivista, basado en el análisis frío, distanciado y expurgado de los efectos juzgados distorsionantes de las emociones, de los sentimientos y de las subjetividades.

(Fortuna, 2009: 41)

Llevando estas reflexiones al campo metodológico, me fue muy útil la referencia de Palmese *et al* (2010) – trabajando con los paisajes sonoros de Cuenca – para que la recogida y análisis de los paisajes sonoros en esta etnografía siguieran una línea sistemática y de carácter científico multidisciplinar. Como observan los autores:

(...) la noción de paisaje sonoro se está gestando en un ámbito conceptual fértil y pluridisciplinar, heterogéneo y poliédrico, que refleja indudablemente el interés que genera el entorno y los ambientes que nos rodean en diferentes esferas del conocimiento.

(Palmese *et al*, 2010: 14)

2.4 La fotografía

La propia observación participante tiene en la mirada una de sus principales premisas, herramientas y puertas de entrada a las distintas realidades sociales. La fotografía en esta investigación aparece como una herramienta activa que se muestra capaz de interactuar con los actores de una forma que sobrepasa el alcance del lenguaje escrito. El lenguaje fotográfico presente en esta etnografía está pensado para dar cuenta de los matices subjetivos del contexto social a través de un registro que es capaz de captar elementos intangibles vinculados a las emociones presentes en las relaciones

sociales que están alrededor de la música de calle. La fotografía en antropología debe ser pensada y utilizada de una forma sistemática y sensible a la vez, para que pueda resaltar matices de la realidad social de difícil acceso y descripción a través del lenguaje escrito.

No podemos decir que la utilización de la fotografía como herramienta metodológica en antropología es algo nuevo. La utilización extensiva de ésta se remonta a los trabajos clásicos de Malinowski (1973), Evans-Pritchard (1977) o Lévi-Strauss (2006). Además, del trabajo fundacional y referente para la antropología visual de Gregory Bateson y Margaret Mead (1942): “*Balinese character: a photographic analysis*”. Pero, la cuestión hoy en día es – o sigue siendo –: ¿Cómo incorporar dicha herramienta a nuestros trabajos de investigación? ¿Cuál es el rol, espacio y formato que la fotografía debe asumir en las investigaciones etnográficas? y ¿Cuál es nuestra intencionalidad al utilizarla? Es evidente que ya no se puede pensar en la fotografía como un instrumento de carácter positivista capaz de registrar la realidad del contexto social, incluso porque es importante entenderla, según Philippe Dubois, como una representación de la realidad y no como registro fidedigno de la misma (Dubois, 1994).

Además, según Étienne Samain, tampoco podemos plantear la perspectiva de una fotografía que sirva simplemente para ilustrar al trabajo etnográfico y que en muchos casos sirva/sirvió para reafirmar que el antropólogo “estuvo allí” (Samain, 2001) en contacto directo con el otro. La utilización de la fotografía en esta etnografía funciona como un recurso complementario y paralelo al lenguaje textual donde la visualidad intenta dar cuenta de un universo simbólico de difícil aprehensión y descripción. Comparto la idea de Étienne Samain (citado en Andrade, 2002: 73) cuando dice que la antropología visual no puede restringirse o quedarse confinada al registro de actividades corpóreas y ritualísticas. En esta misma línea, Geertz (Ibid.), entiende la utilización de los recursos visuales como elementos capaces de reconocer sentimientos, emociones y sensaciones dentro de contextos específicos para que se pueda interpretar la realidad de una forma más completa.

No pienso que los lenguajes fotográficos y audiovisuales puedan o deban llegar a sustituir al escrito en nuestras investigaciones científicas, entiendo al lenguaje textual como el idóneo a la hora de reflexionar en profundidad sobre las realidades sociales al ser la herramienta más precisa a la hora de conceptualizar y abstraer. Sin embargo, creo también que los lenguajes visuales y audiovisuales deben tener cada vez más espacio en

los trabajos etnográficos si planteamos una puesta en marcha efectiva de formatos híbridos, transdisciplinarios y multi-lenguaje en nuestra disciplina. La utilización de la fotografía en esta etnografía también tiene la intención de utilizar herramientas/lenguajes paralelos para poder llegar más lejos en la comprensión de las distintas realidades y contextos sociales.

Por otra parte, también tengo que mencionar que la utilización de la fotografía funcionó – en muchos momentos – como un medidor de los vínculos que iba desarrollando con los músicos. Al utilizar un objetivo fijo de 50 mm necesito acercarme considerablemente a los sujetos si quiero y/o necesito imágenes del detalle – expresiones faciales, corporales, detalles de los instrumentos, etc. –. La relación de confianza y la concesión de permisos para mayores acercamientos – durante las actuaciones – iban creciendo en la medida en que los lazos se profundizaban. Aquí hago hincapié en la comunicación no verbal entre investigador e interlocutores, ya que, los permisos de acercamiento, y la concesión de los mismos, eran pedidos y dados de una forma espontánea y natural, sin la necesidad de expresarlos verbalmente.

Y por último, subrayo que las fotografías en formato electrónico, o ampliadas en papel, que llevaba en algunas ocasiones a los músicos, funcionaba como un intercambio – entre investigador y músicos – que servía para reafirmar mi interés en la actividad, para devolver de forma simbólica los momentos de trabajo compartidos y para seguir afianzando las relaciones. Dichas fotografías, principalmente las impresas en papel, me fueron de gran ayuda a la hora de hablar con los músicos de cuestiones específicas que estaban presentes en las imágenes. En este sentido, Osvaldo – uno de los músicos con quien estuve en contacto – me cuenta la historia del timbre – uno de sus instrumentos musicales – que toca en la calle. El músico me cuenta que este mismo timbre está en su familia desde hace más de 70 años, era el timbre que su abuela utilizaba para llamar a sus sirvientes en su finca en Argentina, donde el músico pasó parte de su infancia. La historia de su timbre fue desencadenada a raíz de una fotografía que llevé al músico, en este sentido la imagen resalta un objeto, que a su vez llama a la memoria y al recuerdo⁹.

He decidido destinar un capítulo gráfico a la fotografía y a los paisajes sonoros de la música de calle en la ciudad por entender a estas herramientas como lenguajes autónomos y perfectamente capaces de comunicarse con el lector sin la necesidad del

⁹ Seguiré profundizando en esto a través de la propia etnografía visual presente en el capítulo 7 de este trabajo.

elemento textual. Sin embargo, entiendo que las imágenes forman parte de un proceso científico de reflexión, por eso he decidido poner dicho capítulo gráfico al final de la etnografía para que el lector llegue al mismo conociendo en profundidad el contexto de la actividad musical callejera en la ciudad. El objetivo principal de la existencia de este espacio gráfico es transmitir y generar reflexión sobre elementos subjetivos de la realidad social difíciles de condensar y expresar a través del lenguaje escrito.

2.5 Otros apuntes metodológicos

Para pensar el fenómeno musical callejero es necesario tener una perspectiva metodológica dinámica, amplia, heterogénea y abierta. Una perspectiva que guarda una relación directa con la propia esencia de la actividad, con la postura del investigador hacia ella, y consecuentemente, hacia los sujetos que ejercen la música en las calles de Madrid. En esta dirección, es necesario buscar elementos metodológicos que sean capaces de manejar e incluir los distintos matices y sutilezas que caracterizan el ejercicio de la música de calle a través de instrumentos inclusivos que sean capaces de expresar tanto las posturas del antropólogo como la de los interlocutores hacia el fenómeno. Para reflexionar sobre la música callejera es necesario tener los sentidos afinados – y disciplinados – para poder englobar las distintas dimensiones de la realidad, más o menos abstractas, que interfieren en la actividad y analizarlas a través de una perspectiva crítica que aporte al conocimiento del contexto. Para eso fue necesario poder contar con un marco metodológico fluido que me permitió moverme por las distintas intersubjetividades – y sensibilidades – encontradas en el día a día de la práctica la música callejera.

En el caso de esta etnografía, como explico anteriormente, el uso de herramientas y lenguajes como la fotografía y la confección de paisajes sonoros han funcionado como elementos experimentales en el intento de profundizar y transmitir el carácter sensitivo que debe permear tanto el trabajo de campo como la escritura etnográfica. Por ese motivo, tuve presente un acercamiento efectivo a las ideas de Marcus (2001) en relación a una visión etnográfica multisituada inserida por completo tanto en el trabajo etnográfico – guiado por la observación participante – como en el proceso de escritura.

Entiendo también que las posturas del investigador hacia los fenómenos y actores sociales deben estar reflejadas en la propia construcción textual de las etnografías.

Posturas que, según James Clifford (2001), fueron reformuladas y sufrieron cambios importantes a lo largo de la trayectoria de la disciplina antropológica, y que pasan por la cuestión clave de la autoridad del investigador a la hora de la escritura. Sobre esa cuestión concreta me parecen relevantes las ideas de Clifford al decir que tenemos a nuestra disposición un gran abanico de posibilidades a la hora de ejercer la escritura etnográfica.

Los modos de autoridad (...) – experiencial, interpretativo, dialógico y polifónico – están disponibles para todos los escritores de textos etnográficos, occidentales y no occidentales. Ninguno está obsoleto, ninguno es puro: hay espacio para la invención dentro de cada paradigma.

(Clifford, 2001: 74)

Cuestiones abordadas también por Eduardo Viveiros de Castro (2002) que reflexiona sobre la relación antropólogo/nativo – que pueden ser entendidas como autoridad/alteridad – mediada e interpretada por las culturas de ambos. Cuestiones críticas que pasan, según el autor, por una ventaja epistemológica que tiene de antemano el antropólogo sobre el nativo y donde el discurso de ambas partes de distintos lugares/plataformas de una forma descompensada. Entendiendo que el sentido del discurso del antropólogo depende – es construido a partir – del sentido dado por el nativo, pero, en definitiva, es el antropólogo quien carga de significado y contexto el discurso del otro. Viveiros de Castro entiende al antropólogo como la figura que traduce y sistematiza al nativo: “(...) [el antropólogo] explica e interpreta, traduce e introduce, textualiza y contextualiza, justifica y significa los significados. (...) De hecho, como diría Geertz, todos somos nativos, pero, algunos más nativos que otros.”¹⁰ (Viveiros de Castro, 2002: 115). Visiones epistemológicas críticas que deben estar presentes a la hora de plantear nuestros trabajos etnográficos, pero, que no deben maniatarnos por completo al sumergirnos en la complejidad y dificultad que puede existir al determinar las directrices en las relaciones entre investigadores y sujetos.

Sobre las posturas encontradas en esta etnografía en relación a los actores sociales, y la consecuente escritura etnográfica, subrayo que no pretendo ceñirme a ninguna línea

¹⁰ Traducción del autor.

discursiva en concreto. Sin embargo, quiero aclarar que a lo largo del trabajo de investigación busqué con mis interlocutores una postura horizontal y dialógica que intento reflejar a través de una etnografía polifónica. Entendiendo la escritura polifónica, de forma estricta en el sentido de legitimar y tener en consideración a la hora de reflexionar sobre la realidad distintos puntos de vista, sensibilidades e ideologías encontradas en la calle. Este trabajo de investigación, aunque esté firmado única y exclusivamente por mí – en cuanto antropólogo – tiene la pretensión de dar voz a los sujetos que en muchos momentos del texto hablan por su propia voz. Una postura que acerco a la idea de ecología de saberes de Boaventura de Sousa Santos (2010) que entiende la propia noción de conocimiento de una forma plural y compuesta por una serie de distintos conocimientos, entre ellos el científico, que deben conformar un “interconocimiento”. Según el autor, la ecología de saberes pregona por una puesta en escena efectiva de una pluralidad amplia de conocimientos históricamente excluidos y relegados al campo – “menos importante” – de las creencias. La ascensión de conocimientos plurales en la composición del llamado “interconocimiento” no excluye o desacredita al conocimiento científico, no obstante, propone explorar la pluralidad interna de las ciencias planteando: “(...) prácticas científicas alternativas que han sido hechas visibles por epistemologías feministas y pos coloniales (...)” (Sousa Santos, 2010: 53). Proponiendo así, una ciencia contra hegemónica que debe considerar, también, perspectivas metodológicas alternativas que pueden, y deben, estar combinadas y vinculadas a metodologías científicas más asentadas.

Aprovechando esa línea reflexiva, también quiero evidenciar la elección de escribir, en determinados momentos, utilizando la primera persona del singular. Lo que entiendo que pasa por la importancia de asumir, según Roberto Cardoso de Oliveira (2000), la responsabilidad autoral de una forma efectiva, sin dar lugar a malentendidos, o a la posibilidad de que el autor se esconda detrás de una fugaz primera persona del plural. Un hecho que en algunos casos remite a la idea de un observador impersonal, colectivo, omnipresente y omnisciente. Sin embargo, entiendo también que en determinados momentos la primera persona del plural debe ser utilizada con un carácter inclusivo y colectivo. No obstante, comparto la idea de Cardoso de Oliveira de que ésta no debe ser la tónica de los escritos etnográficos. Es importante destacar ese aspecto debido a la idea difundida de inclusión de voces heterogéneas en textos etnográficos polifónicos, que en cierto sentido, pueden llegar a diluir a los sujetos en el propio texto,

o confundir la voz del investigador, por la utilización del nosotros, con la voz de los actores sociales (Cardoso de Oliveira, 2000: 30).

Es evidente que al día de hoy es difícil pensar un trabajo etnográfico vertical de carácter positivista y donde la autoridad del antropólogo sea la única perspectiva a ser considerada. Pero, creo también que es una postura delicada pasar al otro extremo visto en la antropología posmoderna donde el antropólogo puede llegar a perderse en un contexto asistemático donde las voces, posturas y perspectivas se confunden y generan una cierta confusión de cara a la generación de conocimiento. Entiendo a Clifford (2001) cuando dice que todos los formatos de escritura etnográfica son válidos al día de hoy, pero, también pienso que es importante que tengamos en cuenta – y expresemos – algunas de nuestras premisas básicas a la hora de trabajar. Las más pasan por considerar las distintas voces de los actores sociales en el trabajo etnográfico, pero, teniendo siempre presente la idea de autoría última de los trabajos etnográficos por parte del antropólogo y la asunción de responsabilidad que eso conlleva.

Capítulo 3

Marco teórico-conceptual para el análisis de la música en (de) calle

La música callejera que se encuentra en la ciudad de Madrid debe ser percibida como un fenómeno artístico, social, y económico. Mis primeras reflexiones sobre la actividad están relacionadas con la dimensión económica de la música de calle, sin embargo, muy rápidamente constaté la necesidad de analizar la actividad pasando por otras dimensiones sociales que retroalimentan a la misma. Es a partir de esa perspectiva que percibo los fenómenos sociales aquí encontrados desde una óptica multidimensional donde la relación existente entre lo económico, artístico, social, cultural, espacial y normativo vistos en la actividad es fundamental para entenderla. En este sentido y perspectiva acerco mis planteamientos a la idea de la **complejidad** de Edgar Morin (1994) que considera distintos elementos, matices y detalles de la realidad social a la hora de reflexionar sobre ella. Para concretar en este concepto tomo prestadas las palabras del autor para pensar la complejidad a partir de su idea de recursividad organizacional.

Para dar significado a este término [la complejidad], yo utilizo el proceso del remolino. Cada momento del remolino es producido y, al mismo tiempo, productor. Un proceso recursivo es aquél en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce. Reencontramos el ejemplo del individuo, somos los productos de un proceso de reproducción que es anterior a nosotros. Pero, una vez que somos producidos, nos volvemos productores del proceso que va a continuar. Esta idea es también válida sociológicamente. La sociedad es producida por las interacciones entre individuos, pero la sociedad, una vez producida, retroactúa sobre los individuos y los produce.

(Morin, 1994: 106-107)

Traigo al ámbito de esta investigación las ideas de Morin tanto al mirar la ciudad como una construcción social y espacial compleja, como al relacionar las distintas dimensiones de la realidad social analizadas en esta investigación. Dimensiones que son moldeadas y moldeadoras de las relaciones sociales motivadas por la música callejera encontradas en las calles de Madrid.

En ese estudio etnográfico intenté trabajar con un marco conceptual heterogéneo – aunque condensado – que me fue útil para poder llevar a cabo mis reflexiones sobre el fenómeno social concreto. Justifico esa heterogeneidad conceptual como un reflejo del propio objeto de investigación que mantuvo una relación de retroalimentación con el recorrido etnográfico, lo que refleja la propia idea de construcción fluida de doble sentido vista en el concepto de recursividad organizacional de Morin (1994). Al final he podido utilizar un marco conceptual con el cual me encontré cómodo y que me permitió moverme por un fenómeno social poco trabajado por la antropología de una forma relativamente fluida y dinámica.

En este capítulo esbozo las líneas teóricas generales por las cuales pasé para analizar el fenómeno de la música callejera en Madrid. Aquí señalo también que profundizaré en los conceptos y teorías utilizadas en los capítulos siguientes a modo de análisis y conclusiones.

3.1 Antropología, arte y música

Para hablar de la música encontrada en las calles de Madrid es importante tener clara la premisa de que ésta se trata de una actividad que está definida de antemano por su carácter artístico y económico. Además de entenderla como una actividad que se desarrolla en el espacio urbano, que es percibida como libre y dinámica y que desencadena una serie de intercambios materiales y simbólicos con sus interlocutores, los públicos.

La música, en el sentido amplio, es un elemento de fácil reconocimiento con el cual todos estamos familiarizados. Sin embargo, aunque la música pueda ser: medida, mensurada, escrita, leída, grabada, analizada y manipulada en nuestro cotidiano, sigue teniendo a su alrededor un aura intangible inherente a las obras de arte. La música es uno de estos sustantivos – objetos/elementos – que conocemos todos, sabemos identificarlo, nos relacionamos con él a diario, pero, que nos cuesta encerrarlo en definiciones precisas. Al hablar de la música en este espacio es necesario acotarla y definirla, aunque eso sea difícil y costoso. En el intento de conceptualizar la música me apropio de la definición de John Blacking por su profundidad, sencillez y claridad. Blacking entiende y conceptualiza la música como: “sonido humanamente organizado”, una idea que surge y pasa necesariamente por el comportamiento formal o informal de

los grupos humanos. “Y aunque diferentes sociedades tienden a tener ideas diferentes sobre lo que puede considerarse música, todas las definiciones se basan en algún consenso de opinión en torno a los principios sobre los cuales deben organizarse los sonidos.” (Blacking, 2006: 38). Una definición muy cercana a la de Schafer que percibe la música como: “(...) una búsqueda para la influencia armonizadora de los sonidos del mundo sobre nosotros.” (Schafer, 2013: 23). Las definiciones de Blacking y Schafer se enmarcan en una disciplina etnomusicológica que entiende y vincula la música a su carácter social y ritualístico en contraposición de una perspectiva: “musicológica e histórica que quiere conservar una visión progresista de la música, alternativamente “primitiva”, “clásica” y “moderna””. Un esquema, según Jacques Attali, superado en todas las ciencias humanas en las que resulta ilusoria la búsqueda de una evolución estructurada linealmente.” (Attali, 1978: 22).

Siguiendo la línea de Blacking, la música debe ser entendida como un conjunto de procesos cognitivos enmarcados tanto en el cuerpo como en la cultura. Entendiendo que las distintas formas encontradas y los efectos generados en las personas están directamente relacionados con los diferentes ámbitos culturales en donde la música se manifiesta y es observada como sonido humanamente organizado y vinculado a experiencias individuales en sociedad (Blacking, 2006: 143). Es desde esta perspectiva que entiendo la música de calle en esta investigación como una expresión artística que tiene como base el sonido – su producción y consumo – que está ordenado y organizado a partir de los distintos contextos culturales. Definición que excluye la producción de sonido humano que no esté humanamente organizado. Una observación que puede parecer redundante, pero, que la entiendo como fundamental a la hora de separar la música callejera de la idea de ruido/barullo y contaminación acústica – sonido humanamente producido pero no organizado –, presente en el espacio urbano y reflejado en los paisajes sonoros urbanos.

Según Finnegan (2002), tener la música como algo central en antropología no es recurrente, desde nuestra disciplina la música siempre fue encarada como algo un tanto marginal y periférico (Finnegan, 2002). Es importante entender que en esta etnografía la música asume un papel fundamental, es el acto de hacer música/arte en la calle lo que desencadena todas las sociabilidades que están a su alrededor. La música vista entre los grupos tradicionales, desde la antropología y etnomusicología, normalmente fue/es representada como incrustada en dichas sociedades. Ésta se trata de un elemento

entendido como de difícil separación de otras dimensiones de la realidad o actividades grupales. Entre esos grupos la música es entendida como un elemento aglutinador, que genera cohesión social a través de actividades ritualísticas, estéticas y cotidianas, inserido en el contexto social amplio (Finnegan, 2002; Merriam, 2001; Blacking, 2006). Un contexto donde normalmente la figura del individuo está directamente asociada a la colectividad. A partir de la perspectiva de Márquez (2011), la música, entre los grupos tradicionales, sigue siendo percibida como un elemento social, lo que excluye el acceso y aprehensión individual y monopolística de ésta. En contextos tradicionales la música no puede ser percibida como algo que esté al alcance de pocos (Márquez, 2011: 195). Una perspectiva matizada por Alan Merriam (2001) al hablar sobre las funciones sociales de la música. Merriam no niega que entre los grupos tradicionales la música esté integrada en prácticamente todos los aspectos de la vida social, sin embargo, acrecienta y reflexiona sobre la importancia del alcance y penetración de la música en distintos y variados contextos sociales en occidente. En sus palabras:

(...) ciertamente, la sociedad norteamericana no tiene series de canciones que se pueda comparar con las de los tutsi sobre el ganado; sin embargo, a menudo pasamos por alto la gran variedad de usos presente en nuestra música. Tenemos canciones de amor, de guerra, funerarias, de trabajo, para el deporte; oímos música para estimular nuestra actividad de trabajo y en el juego, y para acompañarnos mientras comemos; se provee a las amas de casa de música especial para acompañar su trabajo, etc.

(Merriam, 2001: 281)

Idea compartida también por Blacking que habla de la música vista en distintos y variados ámbitos sociales – occidentales contemporáneos – como un elemento constantemente presente en los más diversos espacios de sociabilidad. Según el autor, la música suena mientras comemos, en el cine y en el teatro, en los aeropuertos mientras estamos rodeados de gente, la música suena en la radio y es parte imprescindible de los rituales eclesiásticos (Blacking, 2006: 35).

Aun poniendo énfasis en la música en sociedades tradicionales, se percibe la dificultad en establecer entre éstas dos roles claramente definidos en el arte occidental, el de artista y público. Entendiendo al artista, según Merriam (2001), como perteneciente a un grupo reducido de personas dotadas de talento y al público como una

masa homogénea y difusa que tiene una percepción variable hacia el arte. Una perspectiva que difiere de las encontradas entre grupos tradicionales donde estas dos categorías/alegorías no son encontradas o percibidas de una forma evidente. El autor sigue diciendo que eso no quiere decir que no exista una especialización en lo que se pueda llamar disciplinas o espacios artísticos, simplemente, existe – entre los grupos tradicionales – una cantidad importante de personas que se apropian de las disciplinas artísticas, música incluida. Esa inmersión generalizada diluye los roles y distinción entre artistas/músicos y audiencias/públicos por el simple hecho de que una gran parte de los miembros de las comunidades en cuestión participan activamente en la vida artística de la sociedad (Merriam, 2001: 278).

Por otra parte, al hablar de las funciones sociales de la música, es interesante ver como el mismo Merriam se refiere a la música como un medio expresivo. Un medio que debe ser entendido como un elemento transmisor de determinados conocimientos, valores, ideas, pensamientos y emociones. Además de un instrumento – la música – que también es capaz de funcionar como “vía de escape” y de generar cohesión social al ser capaz de poder solucionar conflictos sociales (Merriam, 2001: 289). Entender la música como una herramienta de transmisión de conocimiento que pasa por generar y transmitir emociones y experiencias sociales la ubica en un lugar especial que la sobrecarga de subjetividad y le añade complejidad. Estas características inherentes a la música quedan en evidencia en las relaciones protagonizadas entre los músicos callejeros y sus públicos. A partir de los planteamientos de Olga Picún Fuentes, observamos que en esas relaciones nos encontramos con intercambios subjetivos y sutiles que pasan principalmente por el campo de las sensaciones y emociones. Aunque este proceso de intercambio de emociones no esté claramente en evidencia de una forma constante, o aparezca en muchos casos de una forma velada y silenciosa, permea la música callejera de una forma transversal (Picún Fuentes, 2011: 236). De ahí la dificultad por parte de los músicos de calle – que veremos más adelante – en mensurar y sistematizar los intercambios callejeros que no pasan por lo material/económico y sí por las emociones. Una modalidad de intercambio de sensaciones y de emociones que “no tienen precio” y que pesan de forma especial a la hora de tomar decisiones importantes a la hora de salir a la calle, de cómo relacionarse con los públicos en distintos contextos callejeros, y de valorar – en cuanto músico – sus propias actuaciones.

Observando el desarrollo de la música popular en Europa, Jaques Attali nos cuenta como ésta – a partir de la Edad Media – empieza a alejarse de los espacios públicos y populares y se acerca a la nobleza y a la iglesia, ingresando así en sus espacios privados y exclusivos (Attali, 1978). Este “salir de las calles” e ingresar en ámbitos privados de la sociedad es el inicio del surgimiento de un protocolo “universal”, y compartido, para escuchar la música en directo donde el público está separado por una distancia “prudente” del músico, existe una relación jerárquica establecida por el escenario y donde los momentos de silencio e interacción entre músico y público están preestablecidos de antemano y son compartidos de forma amplia por todos. La música callejera en la actualidad, en cierta medida, viene a romper la relación “fría” y “lejana” establecida entre músicos y audiencias por la nobleza y la iglesia, que sigue con la burguesía, y que llega a la actualidad casi intacta. Según Neve, la música callejera retoma y resignifica otros protocolos a la hora de escuchar la música en directo. Partiendo de las reflexiones de Paul Simpson, (citado en Neve, 2012), la calle proporciona otras posibilidades de interacción entre artistas y audiencias en la medida en que los músicos conectan/sintonizan con los públicos de una forma diferenciada (Neve, 2012: 97). La música de calle rompe con la “lejanía” y “exclusividad” impuesta por el traslado de la música del espacio público al privado – lo que genera la idea de valor de uso en la música – y viene a reconectar – de forma resignificada – la inmersión de la música/arte en el cuerpo social de forma ritualística¹¹. Hecho que acerca la música callejera, vista en las ciudades occidentales contemporáneas, a la perspectiva colectiva e inclusiva encontrada en las sociedades tradicionales. Perspectiva encontrada también en la lejanía temporal de la Edad Media a través de la figura de los juglares (Attali, 1978; Márquez, 2011; Riquer, 1983). De una forma concreta, es interesante ver como Israel Márquez (2011) describe la figura del juglar, y de su música/oficio, como completamente insertada en el contexto social.

(...) él [el juglar] “es” la música y el espectáculo del cuerpo; él la crea, la porta, la organiza y la ofrece en directo a todo tipo de consumidores de música, independientemente de la clase social. (...) A pesar de ser una música desarraigada de un contexto específico, sigue siendo una música social y presencial, que se consume y experimenta cara a cara en los distintos lugares por los que transita el juglar.

¹¹ En relación a estas cuestiones podemos ver cómo Alba Rico (2006) describe la relación de los cairotas con la música en el espacio público al anochecer.

Visualizar, interpretar y poner en evidencia la importancia de la música en los contextos sociales actuales es fundamental para poder entender el funcionamiento y el rol que asume, o que puede llegar a asumir, la música callejera como un elemento de cohesión social. Como vemos, se puede hablar de la música como enmarcada en la realidad social desde distintas perspectivas y puntos de vista. Sin embargo, para profundizar en la música callejera encontrada en esta etnografía es necesario entender y trabajar desde su carácter aglutinador y ritualístico planteando la importancia social que asume la música en distintas realidades sociales e interconectarlas con la realidad específica vista en las calles de Madrid para analizar la función social que asume la misma en el espacio público.

3.2 Monedas y aplausos: la retribución de la música en (de) la calle

La dimensión económica de la actividad se hace presente con fuerza en el día a día de la actividad mediada a través de la gorra y del estuche en cuanto objetos que comunican la intencionalidad de un intercambio material/económico con los públicos durante las actuaciones musicales callejeras. En la música de calle, expresión artística y oficio/trabajo están conectados de forma intrínseca, el músico de calle es un artista que vive o pretende vivir de su arte. La intencionalidad económica es transversal en la actividad musical callejera, aunque es importante aclarar que dicha motivación puede tener mayor o menor relevancia a la hora de ejercer la misma. Sin embargo, más allá de los intercambios materiales que hacen referencia a las retribuciones económicas a las actuaciones musicales, también se identifica en las relaciones entre músicos y públicos una serie de intercambios de carácter simbólico que se visualizan principalmente a través de los aplausos. La complementariedad de esas dos formas de retribución a la actuación musical callejera les sirve a los músicos para valorar las actuaciones y determinar la viabilidad de sus proyectos callejeros. La decisión – en cuanto artista – de salir a la calle a actuar pasa por distintas intencionalidades y la valoración de la viabilidad de las mismas depende tanto de los intercambios materiales como simbólicos – entre músicos y públicos – observados en las actuaciones.

Hablar de la música de calle desde la perspectiva económica conlleva su dificultad, visto que, la música en directo encontrada en las calles de la ciudad se caracteriza por ser un producto/servicio efímero, intangible, volátil y pasajero, y que tiene la carga subjetiva propia de la obra de arte. Hablo de una producción artística que no está valorada de antemano y donde la subjetividad del público es fundamental a la hora de valorar y retribuir – de forma material o simbólica – las actuaciones callejeras. Ese carácter intangible presente en las expresiones artísticas es observado en las palabras de Angelique Trachana (2013) a través del espectro subjetivo que la autora otorga a éstas en sus reflexiones sobre el arte. “El arte no está en la creación ni en la imagen visual de la obra; no está en el objeto sino en la conciencia, en la mirada que se arroja sobre él.” (Trachana, 2013: 101). El carácter subjetivo de la valoración del arte en cuanto objeto mercantil siempre ha suscitado grandes discusiones y controversias. El hecho de medir, valorar y cuantificar el arte desde una perspectiva de mercado es una tarea ardua que no siempre es realizada de una forma satisfactoria. En ese sentido Ruiz López (2006) nos dice que el acto de valorar el arte conlleva múltiples y distintos elementos que cargan esa acción de una gran complejidad:

(...) el valor económico no sólo depende de la calidad intrínseca de la obra de arte – considerando como calidad la unión de los factores importancia en el contexto histórico, interés de lo expresado, resolución técnica y valoración estética – sino de la unión de múltiples elementos, factores dentro de un sistema.

(Ruiz López, 2006: 110)

Aquí nos encontramos con una subjetividad que se intensifica cuando el objeto mercantilizado es efímero y no está valorado de antemano por quien lo produce, el artista. En el caso de la música callejera, la retribución a la voluntad – materializada en la gorra o en el estuche –, añade complejidad a los intercambios materiales al transferir, en su totalidad y de forma exclusiva, la responsabilidad de valorar el producto/servicio musical al público/consumidor. Un público/consumidor que según Olga Picún Fuentes, se vale de elementos subjetivos que pueden pasar por la solidaridad, gustos musicales y/o empatía, entre otros (Picún Fuentes, 2014), a la hora de valorar y retribuir económicamente las actuaciones.

Aunque se trate de una actividad artístico-económica cargada de matices y poco ortodoxa en el sentido de que no hay un valor estipulado de antemano al producto que se oferta, enmarco la música callejera – desde su dimensión económica – en la idea amplia de economía informal. En ese sentido, comparto la idea de Ubaldo Martínez Veiga (2015), que a su vez se basa en los escritos de Hart (1973), al definir este sector de la economía como compuesto de actividades generales e informales capaces de generar recursos para los trabajadores que están inmersos en él. En este sentido, los principales rasgos del trabajo informal, según Ubaldo Martínez Veiga (2015), son el autoempleo y el trabajo autónomo, mientras que el trabajo formal se caracteriza principalmente por ser asalariado. Con eso no afirmo que los trabajadores que están inscritos y cotizan a la seguridad social como autónomos están insertados en el sector informal de la economía, aquí interpreto el término autónomo como siendo sinónimo de independiente y unipersonal. Lo salarial, según el autor, es un medidor de la propia racionalización del trabajo y le acerca a la formalidad. Cuando el trabajo está asentado en una base regular, es relativamente permanente, y tiene una retribución fija, se le puede enmarcar en el sector formal de la economía. Aunque, la afirmación del autor puede ser matizada en la medida en que esas características atribuidas al sector formal de la economía también pueden observarse en el ámbito informal. En contrapartida, el trabajo informal se encuentra en el polo opuesto y se caracteriza exactamente por la inestabilidad, el autoempleo y remuneraciones fluctuantes (Martínez Veiga, 2015: 3). Las definiciones del autor son importantes a la hora de empezar a perfilar la inserción de los trabajadores en determinados sectores de la economía. No obstante, según Sotelo (1998) las líneas que separan a los sectores formales e informales de la economía son cada vez más tenues. A día de hoy es difícil pensar en una lógica dualista y poco flexible que determine la presencia del trabajador en uno u otro sector de la economía. El proceso de globalización, que acarrió una fuerte precarización del trabajo, borró parcialmente las líneas que separan la formalidad de la informalidad tornando cada vez más difícil determinar sus características y donde se encuentran determinados trabajadores. Aún según el autor, junto a la globalización surge una estrategia del capitalismo que busca flexibilizar los mercados y el trabajo con el objetivo de disminuir los costes de producción a través de la precarización del trabajo y del recorte de derechos laborales:

El resultado de esto es el desarrollo de lo que podemos enunciar como “flexprecarización”, que convierte la *relación salarial moderna* – empleo estable y a tiempo integral, salario estable y al alza, y garantía de empleo duradero, por lo menos – en una relación salarial retrógrada con empleo precario y de tiempo parcial.

(Sotelo, 1998: 92)

Dentro de ese contexto de “flexprecarización” avanzado, a día de hoy, podemos encontrarnos a trabajadores autónomos o asalariados sin contratos de trabajo o licencias, que no tienen estabilidad laboral y que perciben ingresos fluctuantes que no son suficientes para su manutención. En esta dirección, Sotelo (1998) establece una “estratificación del empleo” que le permite clasificar y cuantificar la precarización del trabajo. Dicha estratificación caracteriza y clasifica el trabajo a partir de tres puntos principales: “el empleo de tiempo completo, pero con ingresos insuficientes; la sobreocupación y las horas extras; y el subempleo y los bajos ingresos que percibe la población trabajadora.” (Sotelo, 1998: 93) Una clasificación basada en la situación laboral existente y que demuestra una aberración del sistema político-económico que va de camino a acercar los sectores formales e informales de la economía a través de precarización del trabajo formal y de la retirada de derechos laborales importantes.

La situación del músico/trabajador, callejero o no, también ha pasado por una situación de precarización importante que ubica a éste en una situación difícil en relación a derechos y protecciones sociales básicas. El músico/trabajador está inmerso en la informalidad tanto cuando ejerce la música en la calle como cuando está en muchos locales y espacios “legítimos” de la música que no realizan los trámites legales debidos a la hora de contratar las actuaciones. Por otra parte, es una constante en los discursos de los músicos la idea de “estabilidad” de ingresos obtenidos en la calle si tomamos como referencia la temporalidad e inestabilidad de los contratos laborales formales existentes en la actualidad. Una situación contradictoria que refleja la precariedad encontrada en el ámbito laboral de una forma generalizada¹².

Aunque los sectores formales e informales de la economía sean percibidos como antagónicos y excluyentes, se percibe una relación de complementariedad entre ellos.

¹² Profundizaremos sobre estas cuestiones en el capítulo 4.

Desde este punto de vista, la economía informal no puede y no debe ser encarada como un contrapunto de la economía formal, los dos sectores económicos deben ser considerados como interdependientes y necesarios. Como nos dice Jeannot Rossi (2008), la economía informal se encuentra imbricada en nuestro sistema social, económico y cultural de tal forma que sin ella el propio sistema económico vigente – formal – se vendría abajo. Además, – en determinadas instancias – la economía informal es un generador de riqueza importante que debe ser considerada por las grandes sumas de dinero y por la cantidad de puestos de trabajo que genera (Jeannot Rossi, 2008).

Por otra parte se suele decir que la economía informal, en cuanto sector, es un espacio disfuncional y atrasado, y por eso, es importante plantear estrategias para que exista una formalización de la economía informal, no obstante, en la actualidad nos encontramos con discursos en contra esa absorción de lo informal por lo formal. Dichas ideas niegan la incorporación de la economía informal en la formalidad y/o los intentos de hacerla desaparecer eliminando los incentivos para su existencia como pregonan las doctrinas neoliberales. En vez de eso, para Martínez Veiga (2015), sería importante establecer una “colaboración interactiva” entre los sectores formales e informales de la economía que estimulen la coproducción e interrelación entre ambos universos. El autor, propone ese cambio de perspectiva al sustituir la idea de formalizar por la de normalizar la economía informal: “El término usado es “normalizar”, no formalizar, normalizar el sector informal, lo cual quiere plantear el problema acerca de cómo esta “normalización” de la economía informal afecta a los derechos de la ciudadanía.” (Martínez Veiga, 2015: 10). La cuestión de los derechos de los trabajadores es clave en la discusión concreta sobre la música de calle. Más adelante veremos casos específicos donde la inmersión en una vida laboral sumergida en la informalidad genera la exclusión de músicos/trabajadores al acceso a derechos sociales y laborales importantes.

La dinámica de interconexión e interrelación de la cual habla Ubaldo Martínez Veiga (2015) se encuentra presente de una forma evidente en la música callejera. En el oficio de la música en directo se dan desplazamientos que llevan al músico – y la música – a transitar entre lo formal y lo informal. Debido a ésta dinámica, es importante mantener una mirada atenta para identificar cuándo y cómo las iniciativas musicales surgen en la informalidad y cuándo dan el salto a la formalidad.

Al hacer incursiones en los terrenos de la informalidad los músicos/trabajadores necesitan apropiarse de una capacidad de adaptación que les permita jugar con reglas y

normas específicas de un entorno laboral informal, o en el caso específico, con una actividad considerada informal en esencia. En determinados momentos de las incursiones en la informalidad – y subrayo el caso específico de la música de calle – el rol de trabajador se confunde y se diluye con el rol de emprendedor. Al hablar de la economía informal, Carmen Bueno (1990), hace referencia a como los roles de trabajador y empresario pueden confundirse en muchos casos. La autora nos dice que en ciertas iniciativas empresariales informales el propio trabajador debe aportar los instrumentos de trabajo, dicho de otra forma, el propietario de los instrumentos de trabajo es a la vez trabajador. En algunas empresas el hecho de no poseer los instrumentos de trabajo impide la posibilidad de acceder a ciertos espacios laborales informales (Bueno, 1990: 15). En el caso de la música de calle los instrumentos de trabajo son los propios instrumentos musicales, que a su vez, necesitan un conocimiento especializado y una sensibilidad específica para su manejo¹³.

Pero, aunque resalte que la intencionalidad económica es transversal en la actividad, es necesario entender que existen otros elementos que empujan al artista a salir con la música al espacio público volviendo a resaltar la perspectiva multidimensional presente en la música de calle. En este sentido, y siguiendo la línea de pensamiento de Klatzmann (1987), es importante resaltar la idea de que el ingreso del trabajador en el sector informal de la economía puede tener dos motivaciones principales: por un lado cuestiones de carácter económico, y por otro, lo que la autora llama motivaciones de orden sociológico. Para la autora, las principales motivaciones que llevan al ingreso de trabajadores en el sector informal de la economía pasan tanto por la necesidad de generar recursos económicos – y/o complementar los ingresos percibidos en trabajos formales – como por experimentar otras formas de trabajo y de ocupar sus tiempos de ocio. Según la Klatzmann (1987) los principales motivos puramente económicos para las incursiones en la informalidad son: ingresos familiares demasiado bajos, el peso de las cargas fiscales y sociales, y la imposibilidad o dificultad para algunas personas de encontrar un empleo formal.

En contrapartida, las llamadas motivaciones de orden sociológico, citadas por Klatzmann, también tienen un peso relevante a la hora de entender el ingreso en la informalidad. Según la autora, es importante destacar que la economía es parte

¹³ En relación a eso, veremos en el capítulo 4 cómo el caso de Flor, saxofonista, ilustra y ejemplifica la dualidad de los roles de emprendedor y trabajador observados en el sector informal de la economía.

intrínseca de la sociedad y que debe ser analizada junto a otros fenómenos sociales que están a su alrededor. Así que las motivaciones de orden sociológico que pueden llevar a un trabajador a los sectores informales de la economía pueden pasar por: el acoplamiento de horarios de trabajo, la disminución de la jornada de trabajo, principalmente si esta va acompañada de una bajada de sueldo, la jubilación, el rechazo total o parcial del trabajo tal como está organizado, la necesidad de una experiencia práctica y un empleo habitual considerado poco interesante (Klitzmann, 1987).

Además, también se observa la inserción de trabajadores en ámbitos informales que no pertenecen a las clases menos favorecidas por presiones sociales vinculadas a la necesidad de adquisición de determinados bienes de consumo que generen *status*. Eso pasa por la necesidad de mantener o conseguir el nivel de vida a los que dichos trabajadores aspiran (Ibid.).

Considerando las motivaciones de orden sociológico apuntadas por Klitzman (1987), podemos establecer una relación cercana entre la música de calle y los intercambios simbólicos que no pasan por las retribuciones materiales/económicas al artista. Percibir y entender la música callejera como una actividad que no se restringe única y exclusivamente a los intercambios materiales me ha proporcionado poder reflexionar sobre la misma desde puntos de vista más profundo y subjetivo. En esta perspectiva, entiendo que los intercambios simbólicos presentes en la actividad pasan por la idea amplia de “don” de Marcel Mauss. Acercando a dichos intercambios simbólicos callejeros a la idea de *Hau* en cuanto elemento intangible – el espíritu de las cosas para los maorí – que debe transitar de forma libre y sin barreras entre los procesos de intercambio y volver, de alguna forma y momento, al donante inicial (Mauss, 2009). Noción que crea una idea de interdependencia, moral, entre los distintos miembros de la sociedad que participan de los procesos de intercambio guiados por la noción de don y contradon. De una forma amplia, los principios de los intercambios observados en Mauss y vistos en la música de calle en Madrid se parecen en la medida en que: lo que impulsa el proceso es una donación aparentemente “no intencionada” de un objeto no valorado de antemano y que pone al receptor “en deuda” con el dador. En la música callejera, la propia música asume el rol de objeto donado – don – que debe ser retribuido recíprocamente – contradon – por la audiencia, de una forma material y/o simbólica. Sin embargo, también es importante subrayar una diferencia fundamental observada entre la idea de don de Mauss y la música callejera de Madrid. Esa

diferenciación hace referencia a que los intercambios planteados por el autor no ocurren en el mismo momento y lugar, es decir, el sujeto que recibe el objeto donado no ofrece el contradon de forma inmediata. Mientras que las retribuciones económicas o simbólicas vistas en la música de calle se dan de forma automática, entiéndase, en el mismo lugar y momento de las actuaciones.

La noción de intercambio y retribución – material y/o simbólica – también puede ser percibida en la idea de reciprocidad de Sahlins (2010). El autor en su conceptualización habla de tres formas principales de reciprocidad que abarcan el universo económico de las sociedades tradicionales que son: la reciprocidad generalizada, la reciprocidad equilibrada, y la reciprocidad negativa. En el caso de la música callejera, los intercambios – materiales y simbólicos – observados entre músicos y públicos se ubican en lo que sería la idea de reciprocidad equilibrada. Aunque, de forma puntual y momentánea, me he encontrado casos durante el trabajo de campo que se acercan tanto a la reciprocidad generalizada como a la negativa.

La reciprocidad puede y debe ser entendida como intrínseca en los intercambios como un elemento para cubrir las necesidades – sociales e individuales – no materiales que según García-Durán pasan por “(...) el placer de dar y recibir, minimizar los conflictos, reforzar las relaciones sociales, garantizar la autosubsistencia, que no el beneficio, y también la consideración social de cada uno de los individuos.” (García-Durán, 2007). Se puede afirmar que la base de las relaciones de intercambio entre músicos y públicos pasa por compartir parcialmente un determinado universo de significados, valores y rasgos primordiales del contexto cultural. Es imprescindible entender que la conexión y comunicación entre artistas y audiencia se torna fluida cuando se encuentran rasgos comunes de identidad, memoria y gustos musicales que pueden ser comunes y compartidos entre los músicos y sus públicos. Cuando músicos y públicos se encuentran, y comparten, es el momento en que empiezan a desarrollarse las relaciones recíprocas de intercambio, sean ellas materiales, simbólicas, o ambas a la vez. Al compartir un mismo universo de significados, según Olga Picún Fuentes (2014), ocurre una predisposición para el intercambio. A partir de esta premisa, la autora enfatiza en dos formas principales de acercamiento de parte de las audiencias a los músicos: una interacción motivada por un **lazo de solidaridad** relacionada a la **identidad**, que ocurre cuando el público se identifica con determinado repertorio, instrumento o estilo musical; y una interacción motivada por la **solidaridad por**

reconocimiento, que traspasa las cuestiones musicales de estilo y estética y se enfatiza en el reconocimiento de una buena actuación de determinada obra musical o repertorio (Picún Fuentes, 2014).

Estos dos formatos de creación de lazos entre público y artista están presentes en la cotidianeidad de los músicos callejeros. Estas formas de establecer y profundizar las relaciones son básicas para suplir tanto las necesidades simbólicas y sociales del músico en cuanto artista como las económicas del músico como trabajador.

Los dos tipos principales de intercambios encontrados en la música callejera – material y simbólico – en realidad están bajo una única forma amplia de intercambio que puede asumir cualquiera de esas dos formas o las dos a la vez. Lo no específico, explicitado y concretizado por la ausencia de un valor pre establecido a la música, da lugar a una subjetividad compartida y a la existencia de diversas formas de retribución al artista. La retribución material/económica es entendida como una motivación transversal en la actividad, sin embargo, – en la mayoría de los casos – la ausencia de ésta no significa la inexistencia de otros tipos de relaciones interpersonales y recíprocas. Según Olga Picún Fuentes (2011).

La inespecificidad de las obligaciones como una característica distintiva del intercambio social se expresa, por lo tanto, en las diversas posibilidades de retribución por la música y en la ausencia de un precio exacto en términos cuantitativos, diferenciándolo así del intercambio económico. Aun cuando el dinero constituye un componente importante en este tipo de relación interpersonal es evidente, en la mayoría de los casos estudiados, que no constituye una condición necesaria y excluyente para el establecimiento de un intercambio recíproco, en tanto la retribución – como señalé – puede ser de otra índole. Incluso, si bien a primera vista la venta de fonogramas se podría concebir en términos del intercambio económico, propongo observarla como una forma de retribución al músico, en el terreno del intercambio social, dada la particularidad de no aparecer aislada sino inserta en un contexto de interpretación musical. En todos los casos la gratificación mediante expresiones verbales o gestuales tiene tanta importancia como el beneficio material, tal como lo han manifestado con frecuencia los músicos. Estas gratificaciones objetivadas en signos de simpatía y amistad representan beneficios del intercambio social.

(Picún Fuentes, 2011: 199-203)

Es importante entender que los intercambios materiales y simbólicos encontrados en la calle se retroalimentan mutuamente. Para los músicos callejeros expresiones

verbales o gestuales de aprobación y satisfacción por las actuaciones artísticas son muestras importantes, que en muchos casos, son perfectamente comparables a las retribuciones económicas. Los intercambios materiales y simbólicos encontrados en la música de calle son inseparables y necesarios para cubrir las distintas necesidades de los artistas callejeros. Para que el músico siga saliendo a la calle es importante que exista un equilibrio casi perfecto entre esas dos modalidades de intercambios que giran alrededor de la actividad.

Así es como la música callejera se muestra a partir de los intercambios que se desarrollan entre músicos y audiencias en el espacio público. La retribución al artista – material o simbólica – es parte esencial de la propia definición de la actividad. El acto de reflexionar sobre la música callejera conlleva tener en consideración los distintos intercambios recíprocos e intencionalidades encontradas en la misma. “Bajar a la calle” con los instrumentos pasa por una serie de intencionalidades que guardan una relación directa con el carácter artístico y económico de la música de calle.

3.3 Espacio urbano: la ocupación espacial de la ciudad a través de la música de calle

Así como se puede afirmar que “la gorra” es un elemento intrínseco que identifica y da forma a la música de calle, también se debe entender que ésta necesita al espacio urbano para existir. Esa afirmación – aunque evidente – tiene su importancia a la hora de visualizar la música y relacionarla con otros contextos y fenómenos presentes en el espacio público. Las formas de ocupación del espacio por la música son diversas en relación a modelos, formatos, intenciones y temporalidades. Lo que evidencia una gran heterogeneidad a la hora de tornar efectiva la ocupación callejera por parte de la música. Una heterogeneidad que no se queda simplemente en los distintos formatos de intervención espacial y que pasan por cómo entendemos y nos relacionamos con la ciudad, que según García Canclini, está caracterizada principalmente por la multiculturalidad presente en ella (García Canclini, 1989). La ciudad es un lugar donde visualizamos distintas formas – alternativas y experimentales – de interacción social profunda.

Es en este contexto multicultural que la antropología debe dar cuenta, analizar y explicar los fenómenos *de la ciudad y/o en la ciudad* (Delgado, 2008), estableciendo

directrices válidas que propicien abordar los acontecimientos sociales que suceden en el espacio urbano – limitado y delimitado – caracterizado como en constante movimiento. Entendiendo la ciudad como un lugar fluido, Manuel Delgado comenta que la antropología urbana debe considerar ese carácter dinámico a la hora de reflexionar sobre la misma:

El objeto de la antropología urbana sería estructuras líquidas, ejes que organizan la vida social en torno a ellos, pero que raras veces son instituciones estables, sino una pauta de fluctuaciones, ondas, intermitencias, cadencias irregulares, confluencias, encontronazos (...).

(Delgado, 2008: 26)

Es en la ciudad, lugar heterogéneo, multicultural y en movimiento, donde nos encontramos a diario con la música de calle. Aquí es necesario ver la importante diferenciación que hace Delgado (2008) entre la ciudad y lo urbano. Para el autor la ciudad se caracteriza por su composición espacial, alta ocupación poblacional y por una serie de construcciones que dan una forma física a la misma, “(...) una colonia humana densa y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí.” (Delgado, 2008: 23-26). Una perspectiva que contrapone la ciudad a lo que se puede entender por el campo o el mundo rural. En contrapartida, en la ciudad nos encontramos con la noción de “lo urbano”, entendida por el autor como opuesto “a cualquier cristalización estructural” al tener como características lo aleatorio, fluctuante y fortuito (Ibid.). Aún según el autor, es importante entender que se puede percibir la ciudad en contraposición a lo rural, pero, no necesariamente a lo urbano. La urbanidad es una característica que normalmente es encontrada en el espacio de la ciudad, pero, que no está necesariamente condicionada a la misma, es decir, lo urbano puede darse en espacios ajenos a la ciudad. Una perspectiva sobre la ciudad que también puede ser encontrada en la visión de Trachana (2013) que entiende a lo urbano como la propia idea de interacción entre seres humanos:

Lo urbano es la actividad de los seres humanos actuando individualmente o en combinaciones de grupos en su ambiente biótico o nicho ecológico. Éste no sólo está constituido por elementos de su morfología permanente como son las fachadas de los edificios, los monumentos, los elementos de

mobiliario urbano, etc. sino también por otros factores mutables como son las condiciones climáticas, la hora, el día... la versatilidad inmensa de usos que conforman el medio ambiente cambiante. Un medio que funciona como visiones instantáneas, sonidos que irrumpen de pronto o que son un ruido de fondo, olores, colores que se organizan en configuraciones contingentes, volátiles, subjetivas; encuentros superficiales y fugaces. Las codificaciones que nacen y desvanecen constantemente, la ciudad que tejen y destejen los viandantes, las apropiaciones poéticas de los paseantes, la psicogeografía de cada individuo, se convierten en base para la especulación formal, de una forma inagotablemente creativa.

(Trachana, 2013: 102)

Percibo una vinculación directa entre la música encontrada en las calles de Madrid y la idea de lo urbano por notar que ambas comparten las nociones de fluidez, dinámica, movimiento y adaptabilidad. Por tener ese matiz fluido y en constante movimiento, la música no sigue una línea coherente en relación a la ocupación espacial, no se puede decir de forma tajante que exista un patrón rígido y uniforme que ubique la música en la ciudad. Aunque existan casos con un nivel considerable de regularidad, como puede ser los de actuar en un determinado lugar exacto, hora y día de la semana, también es cierto que la mayoría de los músicos y grupos callejeros eligen su espacio de actuación de acuerdo con el conocimiento empírico de la actividad y de las sensaciones que tienen a la hora de salir a la calle. La elección de los lugares, momentos y duración de las actuaciones normalmente son fluctuantes, aunque dichas variaciones en determinados casos puedan parecer mínimas desde fuera.

Hacer una diferenciación conceptual sobre las nociones de ciudad y urbanidad supone sumergirnos en la idea de territorio vinculada al espacio urbano. Para poder hablar de territorio, según Goffman (1979), necesariamente habrá que hablar de la reivindicación del mismo. Una reivindicación que se observa en el ámbito de las cosas que normalmente son protegidas, patrulladas y defendidas por sus poseedores y reivindicantes. Los territorios pertenecen al universo de las cosas reivindicables y pueden ser diferenciados, a partir de las ideas del autor, como fijos o situacionales: donde los fijos son entendidos como definidos geográficamente, vinculados a un reivindicante y defendibles desde las legislaciones vigentes, mientras que los situacionales son percibidos como formando parte de los territorios fijos, pero, con la diferencia de que están a la disposición del público en cuanto bienes que pueden ser reivindicados mientras se usan. En relación a la apropiación, reivindicación y/o

utilización de estos bienes/territorios situacionales, es importante destacar a través de las palabras de Goffman que:

Se percibe que interviene una ocupación pasajera, medida en segundos, minutos u horas, ejercida informalmente, que plantea constantes cuestiones acerca de cuándo comienza y cuándo termina la reivindicación. Ejemplo de esto son los bancos de los parques y las mesas de los restaurantes.

(Goffman, 1979: 47)

En este sentido, la noción amplia de ciudad se remite a la idea de territorios fijos. El diseño, construcción y distribución espacial de las ciudades hace referencia a un espacio geográfico delimitado, y delimitante, donde la noción de propiedad – sea ella pública o privada – es inherente al espacio. Por otra parte, la idea de territorios situacionales – apropiables – nos hace pensar en el propio concepto de urbanidad y el movimiento inherente a éste. Sitúo la música de calle en cuanto reivindicante de este espacio/territorio situacional. La música está ubicada y se apropia de espacios públicos como las calles, plazas o parques de una forma orgánica, pasajera y “espontánea”. Ocupaciones, que según Goffman, puede llegar a ser “(...) medidas en segundos, minutos u horas” (Ibid.).

Pensar esa ciudad – cargada de urbanidad – pasa principalmente por afirmar que ésta no puede ser considerada como un simple espacio físico y concreto donde ocurren cosas. Lo urbano, encontrado en la ciudad, tiene connotaciones subjetivas y simbólicas importantes – un aura casi “mágica” – que hace que los individuos que en ella vivan y con ella se relacionen se identifiquen entre ellos y con la propia ciudad. A pesar, o junto al “desorden caótico”, movimiento, fluidez, irregularidad e inconstancia de las ciudades, creamos vínculos más o menos fuertes con ellas. La ciudad es como un ser independiente con voluntad y personalidad propias, un ser que a veces parece tener el poder de engatusar y atrapar a quien pasa o convive con él.

Proust, en una de las crónicas que escribía para Le Figaro en 1913, hacía, a propósito de los nombres de las ciudades, una distinción entre la palabra y el nombre. Al contrario de las palabras, que nos presentan de las cosas una imagen “clara y usual”, el nombre de una ciudad, escribía, hace pensar que la ciudad que designa es “una persona”, única, incomparable, dándonos a la vez

una imagen simplificada de ella, como por ejemplo un solo monumento visto siempre a la misma hora. El nombre extrae esta imagen, añadía Proust, de su propia sonoridad. Citaba el ejemplo de Vitré, cuyas casas estaban para él “ennegrecidas por la sombra de su acento agudo”, y Florencia, resumida en el Ponte Vecchio o en Santa Maria dei Fiori, cuyas casas le parecían todas perfumadas como corolas.

(Augé, 2010: 81-82)

Características como lo inesperado, la diversidad, la inestabilidad y el desorden, son inherentes a las ciudades contemporáneas. El caos aparentemente sin sentido de las urbes puede por un lado ser considerado como rechazable e incómodo, y por otro, como la propia “alma” de esas ciudades “caóticas”: “Parisino era y parisino permanezco. Frecuentar el metro parisino es un elemento de mi identidad geográfica y de mi identidad social.” (Augé, 2010: 14). Con estas palabras Augé nos cuenta como el metro de París – caótico y rico en sociabilidades – es indispensable para entender y relacionarse con la propia ciudad, y consecuentemente, forma parte de la identidad parisina y del parisino.

Para poder profundizar en la música callejera encontrada en la ciudad de Madrid fue imprescindible entender la relación intrínseca que existe entre ésta y el espacio urbano. Así como para Proust (citado en Augé, 2010) las ciudades son prácticamente como seres vivientes moldeados por la propia sonoridad de sus nombres, afirmo que la música callejera puede ser un elemento crucial a la hora de moldear a determinados espacios específicos de la ciudad. Un elemento que puede darnos pistas para que podamos vislumbrar cómo arte y ciudadanía se apropian y se relacionan con el espacio urbano. Reflexionar sobre la música callejera pasa por pensar cómo nos relacionamos con la ciudad, y consecuentemente, con los demás actores del espacio urbano.

3.4 Música, ciudad y múltiples identidades

La música de calle es un elemento que se encuentra fuertemente enmarcado en el imaginario colectivo, y quizás por eso, puede que el ejercicio de reconocer o representar al sujeto o a la actividad musical callejera parezca una tarea relativamente sencilla. Sin embargo, esa sencillez se desarticula cuando cambiamos el foco del simple reconocimiento a las distintas representaciones – que necesariamente están vinculadas a

cuestiones de identidad – por las cuales pasan la actividad y sus protagonistas. De una forma amplia, y limitada a la vez, se puede entender al músico callejero como un sujeto que está ejerciendo la música en el espacio público y que tiene una motivación económica evidente. Una idea amplia que incluye a prácticamente todos los que están en la calle con un instrumento musical y que excluye los matices de la heterogeneidad de la actividad.

Hablando del actual modelo de consumo de la música en la ciudad, Héctor Fouce (2015) percibe que en la actualidad existe una percepción de distanciamiento que desarticula el binomio música y ciudad. El autor entiende que la música parece estar cada vez menos presente en el espacio urbano, lo que genera una relación música/ciudad caracterizada por ser lejana, puntual y esporádica. Una situación generada también por los avances tecnológicos a la hora de consumir la música, un hecho que modifica las formas de cómo el sujeto – individual y colectivo – experimenta la música en la ciudad (Fouce, 2015). Junto a esa perspectiva, Márquez (2011) nos comenta que los avances galopantes de las tecnologías de reproducción musical han dado espacio a la figura del oyente solitario que moldea su interacción con la ciudad a partir de una banda sonora exclusiva e individualizada (Márquez, 2011). Pensamiento complementado por Fouce al entender que las únicas relaciones entre música y ciudad percibidas por los ciudadanos en la actualidad pasan por la música en directo encontrada en las calles:

Las actuaciones en las calles y los parques, las escenas locales, tal vez alguna subcultura juvenil que se ubica más o menos en determinado barrio... Fuera de esos momentos la gente no aprecia un vínculo entre el consumo de música en el ordenador o en el teléfono móvil y su vida en la ciudad.

(Fouce, 2015)

A partir de eso, para entender los vínculos que existen entre la música y los habitantes de la ciudad es necesario centrarse en cómo consumimos y nos relacionamos con la música. Entendiendo que las “nuevas” formas de consumo de la música pasan por procesos que resignifican la misma en el contexto urbano a través, también, de las identidades presentes en un contexto multicultural. En este sentido, la música callejera

debe ser percibida como un elemento generado y generador, de múltiples identidades que comparten el espacio público y que están en constante interacción.

Si vamos delimitando el espacio de la ciudad como urbano y multicultural es fundamental poner encima de la mesa otro importante binomio, el de identidad y cultura. Entendiendo la idea de cultura a partir de los planteamientos de Avtar Brah (2011) que la conceptúa como: “(...) un abanico de experiencias, formas de pensamiento, sentimientos y comportamientos; sobre los valores, las normas, las costumbres y las tradiciones de los grupos sociales a los que sentimos pertenecer.” (Brah, 2011: 42). Entendiendo siempre que el concepto de cultura es amplio, abstracto y de difícil aprehensión y que debe ser entendido como una construcción simbólica de las “(...) experiencias vitales de un grupo social. La cultura es la encarnación, la crónica de la historia de un grupo.” (Ibid.). Junto a eso, también según Brah, la idea de identidad debe ser entendida como conectada a las múltiples realidades – construidas socialmente – encontradas en la vida diaria de las personas. Estas múltiples realidades son compartidas entre un gran número de sujetos, pero, no todos las entienden y se relacionan con ellas y de la misma forma. Según la autora, la identidad debe ser percibida como la herramienta que nos permite establecer nexos entre las distintas realidades compartidas en el cotidiano – lo que guarda una relación intrínseca con contextos multiculturales – y que nos permite ubicarnos, entender y relacionarnos con estos múltiples contextos tanto como individuos como colectivo (Brah, 2011: 45-46).

La identidad es lo que nos permite ubicarnos e interpretar el mundo desde nuestros puntos de vista específicos, es la herramienta de la cual nos valemos para poder relacionarnos con el otro en contextos más amplios. Brah (2011) entiende la identidad – y sus usos y funciones – de una forma muy cercana a Castells (2001) que la percibe como un elemento fundamental a la hora de entender y relacionarse con el mundo. El autor entiende que la identidad pasa por un proceso de construcción de significados basados en atributos culturales, o un conjunto de atributos culturales inter-relacionados que son esenciales para que el individuo pueda entender e interaccionar con el mundo (Castells, 2001). La idea de identidad encuentra su lugar en la música callejera en la medida en que la figura del músico también posee múltiples identidades. Al salir a la calle, el músico callejero necesita apropiarse de la idea de identidad para poder entender la dinámica específica del espacio urbano y relacionarse con él – y con quien lo ocupa – a través del arte.

Es necesario entender al espacio urbano – la ciudad – como un lugar amplio, heterogéneo y multicultural donde las distintas identidades entran en contacto entre ellas. Es en esa línea de pensamiento donde Agier entiende la ciudad como el lugar donde convergen y se articulan los contactos y diálogos entre múltiples y distintas identidades.

(...) lugar donde surgen una multitud de pequeñas narrativas de identidad. Tales narrativas, híbridas, son resultados de un bricolaje de las múltiples identidades encontradas en el espacio de la ciudad, y tienen como objetivo entender y expresar las especificidades de los universos micro-sociales de los individuos.

(Agier, 2001: 18)

La relación dinámica entre espacio, música e identidad, está construida encima de un proceso de retroalimentación donde la música de calle se nutre de lo urbano, y que a su vez, está permeado por múltiples identidades encontradas en éste. Lo que crea una relación de interdependencia intrínseca donde esos tres elementos, música, espacio e identidades, son necesarios para que músicos y públicos puedan ubicarse, comunicarse e intercambiar elementos materiales y simbólicos a partir del arte en el espacio urbano.

Aún según Augé, la idea de múltiples identidades que utilizamos todos para construir y dar forma a nuestras ciudades es necesaria para que nos relacionemos con ella (Augé, 2010). El músico callejero también se apropia y se vale de distintas identidades para poder relacionarse en contextos espaciales transitorios, situacionales y específicos. La calle debe ser entendida como un contexto – espacio – más de la música. Cuando el músico está en la calle se apropia de la identidad de músico callejero para poder entender y relacionarse en ese lugar, sin embargo, necesitará apropiarse de otras identidades al trasladarse a otros espacios de la música. Así, el mismo músico de calle, cuando cambia de escenario puede identificarse, y ser identificado, como: músico de bolero, músico de cámara, músico popular, músico del este, músico flamenco, músico de jazz, músico de verbena, músico clásico, músico de circo, músico experimental, etc.

El identificarse y ser identificado como músico callejero conlleva una serie de estigmas e ideas preconcebidas que en la mayoría de los casos es una carga negativa para el mismo. Al encontrarnos a un músico por la calle lo principal es entender que se trata de un artista, que en este momento concreto está en la calle y que se está

apropiando de la identidad callejera. Debemos entender a esos músicos como artistas multifacéticos que tienen una gran capacidad de adaptación en el ejercicio de su oficio.

3.5 La regulación normativa de la música en la calle

A partir de las legislaciones estatales, autonómicas y municipales que regulan los niveles de contaminación acústica a día de hoy, la música callejera en la ciudad de Madrid se encuentra de una forma cercana y peligrosa a la idea de ruido. Las normativas que existen y que regulan la actividad musical callejera en la ciudad están basadas estrictamente en los niveles de emisión acústica y no parecen tener en consideración los aspectos socioculturales y artísticos de la música de calle. En este sentido, y según las normativas vigentes, se puede decir que la música que emana de un violín en la calle es perfectamente equiparable al ruido emitido por los tubos de escape de los autobuses municipales, por ejemplo. Es cierto que existe una saturación de los ambientes sonoros – contextos acústicos – de los centros urbanos en la actualidad que afecta profundamente a los ciudadanos residentes en estas zonas. Es cierto también que la música callejera que compone los paisajes sonoros de la ciudad en algunas ocasiones puede ser señalada como responsable de las subidas de los niveles de emisión acústica en determinadas áreas. Ese contexto de saturación puede llegar a generar una situación de conflictividad potencial ocasionada por la ocupación del espacio sonoro de la ciudad. Contexto de saturación sonora que puede ser el motivador de situaciones de disputa, desacuerdo y presión que afectan negativamente la idea de convivencia que debería existir alrededor de una actividad artística que debería sumar en la vida social de las ciudades.

La presión normativa ejercida sobre los músicos callejeros se intensificó en los últimos años¹⁴. Una intensificación que guarda una relación cercana con las inquietudes ciudadanas de los vecinos de la Zona Centro que han visto como el ejercicio de su derecho al descanso iba siendo recortado por un uso intensivo del espacio sonoro del centro de la capital. Aquí es importante entender que la música callejera está inmersa en un barullo constante, en un ambiente acústico contaminado principalmente por la explotación turística y hostelera del centro que ha sufrido un incremento sustancial en

¹⁴ Contexto que será analizado en profundidad en el capítulo 6.

los últimos años. La música de calle, en este sentido, entra en el mismo contexto de emisión acústica de las terrazas de los bares, de los amplificadores de los guías turísticos, del murmullo constante de voces y acentos extranjeros, y del tráfico rodado. Es en este contexto “ensordecedor” que la música – principalmente la reiterada, repetitiva e intensiva – puede ser entendida como un elemento más de contaminación acústica.

Para entender la composición, utilización y saturación de ese ambiente acústico, vuelvo a retomar la idea de paisaje sonoro de Schafer (2013) introducida en el apartado metodológico.

Mediante el término *paisaje sonoro* nos referimos a cualquier campo de estudio acústico. Un paisaje sonoro puede ser, ya una composición musical, ya un programa de radio, ya un entorno acústico. De la misma manera que podemos estudiar las características de un determinado paisaje, podemos aislar un entorno acústico como un campo de estudio.

(Schafer, 2013: 24)

Es en la dirección del uso y saturación del entorno acústico de la Zona Centro donde se desarrolla el conflicto potencial que tiene al ruido como protagonista. El paisaje sonoro del centro de Madrid es un espacio bombardeado por distintos elementos sonoros socialmente producidos que generan un constante murmullo que tiene como focos principales de emisión: los pasos constantes de un enorme flujo de personas, las voces vinculadas a estos mismos pasos, la actividad comercial y hostelera de la zona, las publicidades callejeras, el tráfico rodado que todavía circula de forma intensa en la zona central de la capital y, como es evidente, la música callejera. Ese barullo generado por los focos de emisión sonora encontrado en los paisajes sonoros del centro es de difícil identificación. Según Murray Schafer, ese tipo de sonido que no podemos señalar con exactitud se trata de emisiones sonoras de baja fidelidad que se caracterizan por la poca claridad de los emisores de sonido y por una serie de elementos “desordenados” en un contexto sonoro caótico, intrusivo y agresivo (Schafer, 2013; Carles, 2005). Las emisiones sonoras de baja fidelidad encontradas en una calle o avenida central y muy transitada es el contexto sonoro que conocemos o identificamos como barullo y compuesto de ruido.

Es en este espacio sonoro general de baja fidelidad donde se encuentra la música que, al contrario de los demás elementos que componen ese ambiente ruidoso, puede ser identificada perfectamente. La música callejera en el ambiente paisajístico sonoro de la ciudad – de baja fidelidad – es un elemento específico de alta fidelidad. La música puede ser ubicada y señalada perfectamente por salirse de la dinámica generalizada del ruido. Hecho que juega en su contra en la medida en que puede ser entendida, e identificada claramente, como uno de los causantes de un entorno sonoro molesto y agresivo a la ciudadanía de una forma general. Por ende, los vecinos de las zonas afectadas por este ambiente acústico contaminado pueden llegar a hacer una identificación directa vinculando la música al ruido y al barullo constante de la ciudad. Hecho que puede ocasionar un rechazo social por parte de la ciudadanía hacia la música callejera y hacia políticas públicas que intentan implementar dichos elementos artísticos en el espacio urbano. Sobre esas cuestiones, en palabras de Palmese y otros:

Las zonas de ruido son un mal menor que hay que soportar, lugares de paso necesario (espacios en donde nadie se detiene más allá de lo indispensable) o de los que hay que protegerse ante el ruido (cerrando las ventanas o refugiándose en las estancias de la casa más alejadas de este eje de ruidos). Son, por lo tanto, lugares de transición dada la tendencia a huir de ellos o a utilizarlos de manera muy funcional, quedando reducido su uso a desplazamientos obligados dentro de los mismos. La manera en la que el ciudadano experimenta la vivencia cotidiana de estos espacios no se corresponde con una representación puramente visual sino que, por el contrario, resulta una vivencia marcada esencialmente por el ambiente sonoro.

(Palmese *et al*, 2010: 43)

Estoy en desacuerdo con los autores en el sentido de que el ruido es “un mal menor que hay que soportar”, entendiendo que las intervenciones urbanísticas actuales demuestran una preocupación creciente en el sentido de generar espacios acústicos saludables y agradables, pero, comparto la idea de que en los espacios saturados la relación con el mismo es más sonora que visual. Esa relación directa con un ambiente sonoro cargado de múltiples emisiones genera una experiencia negativa y rechazable, principalmente para los vecinos de las zonas afectadas. La idea de que la música de calle viene a ser un elemento más que viene a sumar en este ambiente, ya cargado de emisiones, es lo que causa un rechazo directo de parte de la ciudadanía residente en el

centro de Madrid hacia iniciativas que buscan promover la música callejera en este espacio. Es en este sentido que se debe plantear si entre músicos y vecinos existe un contexto de convivencia, coexistencia y/o hostilidad que norteé la sociabilidad entre músicos callejeros y vecinos.

En esa perspectiva, es importante entender que en la Zona Centro de Madrid existe una conflictividad – conflicto de intereses – latente por la apropiación y utilización, o el deseo de no utilización, del espacio sonoro. Conflicto que afecta las relaciones entre distintos agentes y que enmarco y entiendo en la idea de convivencia, coexistencia y hostilidad encontrada en Giménez Romero (2005), donde el autor entiende que las relaciones de convivencia entre las personas están basadas principalmente en “la reciprocidad, aprendizaje mutuo y cooperación”. La convivencia genera un sentido de comunidad y comparte un territorio común donde es fundamental la creación de vínculos entre los individuos. Por otra parte, aún según el autor, cuando nos encontramos con relaciones basadas en la coexistencia se percibe que los vínculos entre los sujetos son más débiles y no vemos la existencia de una relación activa entre las personas. Existe una relación de respeto entre los individuos, pero, en palabras de Giménez Romero, se trata de un respeto: “más bien pasivo, de dejar hacer, con nulo o poco interés por el otro.”. Y por último, el autor habla de la posibilidad de una relación de hostilidad que crea una sociabilidad basada en la tensión y en la confrontación que puede desencadenar a importantes conflictos latentes. El autor comenta que en ese tipo de relaciones humanas: “tiene una alta incidencia la desconfianza generalizada, la evitación física, el enfrentamiento personal o colectivo, la pelea, la culpabilización del otro (...)” (Giménez Romero, 2005:15-17). Aunque las reflexiones de Giménez Romero estén basadas en contextos multi-étnicos motivados por procesos migratorios, entiendo que su conceptualización es válida para poder analizar las relaciones potencialmente conflictivas entre los músicos callejeros y los vecinos de la Zona Centro.

Según Giménez Romero (2005), por tratarse de ideas abstractas, las relaciones de convivencia, coexistencia y hostilidad se encuentran esparcidas en el cuerpo social y no pueden ser entendidas como un reflejo objetivo de ninguna sociedad, grupo, colectivo o cultura específicos. Por este mismo carácter abstracto, también es importante entender la dificultad de encontrar espacios ideales – tipos ideales weberianos – donde nos encontremos con una convivencia, coexistencia u hostilidad en estado puro. Esas categorías están en movimiento y pueden ser aplicadas a distintas realidades sociales

obteniendo resultados y conclusiones flexibles: una convivencia que se acerca a la idea de coexistencia, una hostilidad que bordea la coexistencia, una coexistencia encaminada a la hostilidad, etc. Según el autor, existe una relación de retroalimentación e intercambio entre esas tres formas de sociabilidad que es lo que moldea las sociabilidades. Este carácter fluido es antagónico al inmovilismo, lo que quiere decir que estas relaciones sociales que pueden estar enmarcadas en dichas categorías se desplazan libremente en una perspectiva temporal. El direccionamiento de una relación de coexistencia puede desplazarse rápidamente hacia la noción de hostilidad motivada por hechos sociales concretos y puntuales, sean ellos factores internos o externos a los grupos sociales en cuestión (Giménez Romero, 2015)

Las relaciones sociales que generan estas tipificaciones deben ser mediadas para alejarse de una relación conflictiva de hecho que tiene la hostilidad como desencadenante o como resultado. Aquí hago referencia a la dimensión normativa vista en Giménez Romero (2015) como un elemento fundamental a la hora de concretar las sociabilidades caracterizadas por la convivencia, según el autor:

La convivencia también requiere el establecimiento de unas normas comunes, las llamadas precisamente "normas de convivencia" en el lenguaje coloquial. La relación de convivencia no pone el acento sólo en el respeto y tolerancia de lo particular, distinto u opuesto del otro, sino también en lo que une, en lo que se converge: un espacio, una regulación social del tiempo, unas responsabilidades, el uso de determinados recursos, etc. Todo ello exige acordar y convenir reglas del juego aceptadas y cumplidas por todos.

(Giménez Romero, 2015: 10)

En el caso de la música callejera las “normas de convivencia” implícitas, y consuetudinarias, no parecían ser compartidas o entendidas por los actores involucrados en la actividad. Teniendo eso en cuenta, la labor de regulación y resolución de conflictos fue llevado a cabo por la municipalidad a través de normativas concretas que no fueron capaces de solucionar el “problema” de la música – ruido – y que redujeron considerablemente la posibilidad de la existencia de una escena musical callejera dinámica, activa y diversificada en Madrid. En este sentido, Mikel Aramburu (2008) reflexiona sobre los procesos de regulación del espacio urbano por el cual pasamos en la actualidad. Para tal utiliza la idea de “estar” y “pasar” en/por el espacio público de Jordi

Borja (Borja, 2003) que habla del favorecimiento legislativo, en las ciudades actuales, del “pasar” en detrimento al de “estar”. Hecho que desplaza la idea de espacio público como el lugar de las relaciones sociales, por excelencia, ubicando esa característica en espacios semi-privados de acceso “libre” (Aramburu, 2008). En palabras del autor:

Son muchos los conflictos que se pueden producir entre diferentes usos y funciones del espacio urbano, pero tal vez hay una tensión estructural difícil de gestionar entre dos funciones diferentes: el estar y el pasar (...). Esta tensión entre el pasar y el estar se está decantando en las sociedades occidentales contemporáneas a favor del pasar en detrimento del estar. En la ordenanza del civismo de Barcelona, emblema de la tendencia generalizada a aumentar la regulación de la vida pública, uno de los principios más recurrentes del texto (y que pasó más desapercibido en la enorme polémica que se generó al respecto en los años 2005 y 2006) es el de “libre circulación”. Varios artículos de la normativa se amparan en este principio para prohibir actividades que dificultan el libre tránsito de la gente, entre ellas la “mendicidad estática”, como, por ejemplo, la que práctica un mendigo en una acera o en la puerta de una iglesia.

(Aramburu, 2008: 145)

El carácter restrictivo de las normativas vigentes en la ciudad de Madrid que afectan la música de calle, y que priman el pasar al estar, perjudicaron en gran medida el ejercicio de la música callejera en la ciudad en los últimos años. Las restricciones encontradas en las ordenanzas que regulan la música de calle – en la ciudad y en la Zona Centro – hicieron que parte del colectivo de músicos se organizara en movimientos reivindicativos y asociativos – en contra de las mismas – entre los años 2013 y 2014, reclamando una mayor flexibilidad en relación a la apropiación del espacio público por la música de calle. Los colectivos de músicos que reivindicaron, y reivindican, una mayor apertura del espacio público para actuaciones artísticas callejeras entienden y desean un espacio público sin restricciones y de carácter democrático, un lugar de estar y no de pasar. Una perspectiva amplia e ideal desde una convivencia idílica en el espacio urbano, pero, que genera conflictos y roces con los demás agentes sociales que ocupan la ciudad. Sobre esas cuestiones Aramburu comenta que:

Lo definitorio del espacio público es su libre acceso. (...) En este sentido, el principio es que todo el mundo tiene el derecho a acceder y hacer uso del

espacio público de una ciudad, a condición, eso sí, de que nadie se lo apropie. Pero en la vida cotidiana de una ciudad, trasladar este principio a la micropolítica de calles y plazas enfrenta no pocas tensiones. La gente puede utilizar el espacio público siempre que no vaya en detrimento del derecho de otros usuarios, pero eso no es nada sencillo y está sujeto a conflictos. Si juego a fútbol en una plaza, el derecho de la gente a pasar por allá se verá comprometido, y a la inversa, si hay gente que pasa no puedo jugar al fútbol. Al final, alguien tiene que tener la prioridad, y eso es una cuestión política.

(Aramburu, 2008: 145)

La cuestión de una apropiación efectiva de la ciudad por parte de la ciudadanía toma relieve con el movimiento 15M y desemboca en una necesidad y reivindicación ciudadana inminente de la ocupación del espacio público. Estalella y Corsín (2013) reflexionan exactamente sobre la importancia de dichas apropiaciones espaciales en los movimientos asamblearios post 15M en Madrid como intervenciones ciudadanas de carácter político y espacial (Estalella y Corsín, 2013). Sin embargo, la ocupación del espacio urbano por determinados agentes y para usos concretos puede generar conflictos importantes entre distintos actores sociales. Conflictos que siempre fueron tratados, gestionados y solucionados a través de “acuerdos tácitos”, normas de convivencia establecidas de forma implícita entre los cohabitantes y/u ocupantes del espacio:

La convivencia o coexistencia en calles y plazas se sustenta sobre acuerdos tácitos. La gente, a todas horas y en todos lados, ajusta sus comportamientos en público de manera recíproca con los demás. Estos pactos cotidianos son implícitos, y además no son fijos, sino dinámicos, se están siempre renegociando entre personas y grupos sociales con intereses, valores, e identidades diversas y cambiantes. Ninguna normativa o regulación administrativa puede substituir estas negociaciones; de otra manera, el espacio público perdería toda vitalidad. En estas negociaciones cotidianas de la coexistencia en público, aparece con frecuencia el conflicto, inevitable e incluso necesario para la constante adaptación recíproca de las pautas de convivencia.

(Aramburu, 2008: 147)

En Madrid, esa dinámica de negociación ciudadana por el uso del espacio va siendo sesgada por normativas que intentan controlar todos los rincones de la vida social en la ciudad. El afán regulador golpeó de lleno a la música callejera en la ciudad

tanto con la aprobación de la Ordenanza de Protección contra la Contaminación Acústica y Térmica (OPCAT) del 2011, como a través del decreto municipal de 7 de octubre de 2013 del Concejal Presidente del Distrito de Centro que encorsetaron la actividad musical callejera en una estructura burocrática y poco funcional. Un hecho que va en contra los rasgos espontáneos y dinámicos de la propia actividad y que no ayudó de forma efectiva a solucionar el problema de la contaminación acústica en el centro de la ciudad¹⁵.

La gestión del arte en el espacio público también es objeto de reflexión por parte de Julieta Infantino (2011; 2011b; 2011c). Según la autora, aunque observemos iniciativas gubernamentales que estimulen el acceso amplio y gratuito al arte, normalmente, éstas están bajo los formatos de mega-eventos o festivales promovidos en el espacio público. Dichas formas de acercar y dar acceso al arte al conjunto de la sociedad están insertadas en modelos de gestión pública que pueden tener como premisas y objetivos la “democratización cultural”. Según la autora, perspectivas de promoción de accesibilidad al arte que intentan minimizar las desigualdades sociales en este ámbito, pero, que no remedian el problema de las formas de producción artística, y no garantizan una “democracia participativa” en relación a la producción y difusión del arte que debe traducirse en el empoderamiento del artista que no se encuentra en las mallas de las grandes industrias culturales (Infantino, 2011c: 21).

Infantino (2011; 2011b) ilustra sus reflexiones a partir del momento de crisis social en la Argentina de finales de los 1990 y principios de los 2000 entendiendo a esos momentos como delicados para las artes circenses callejeras en el país. Situación que, junto a la falta de estímulos económicos posteriores a la crisis, ocasionó una fuerte emigración de los artistas más profesionalizados del arte circense callejero local que dejan el país para buscar salidas laborales en la escena internacional (infantino, 2011b: 154-155).

La música también sufre las consecuencias de políticas públicas poco atractivas al estímulo a la producción artística. Concretamente, la música de calle en Madrid ha sufrido en los últimos años un endurecimiento normativo que ha hecho que una parte importante de la escena musical callejera de la ciudad abandonara sus calles. Debido a políticas públicas poco afortunadas, la ciudad va perdiendo la oportunidad de estimular

¹⁵ Veremos esas cuestiones en profundidad en el capítulo 6.

una disciplina artística capaz de replantear la perspectiva de arte instituida y de conectar la música de una forma diferenciada y efectiva a la cotidianidad de la ciudadanía.

Las cuestiones aquí expuestas sirven de guía para profundizar en la música callejera encontrada en la ciudad de Madrid en la actualidad. Para entender los fenómenos sociales y objetos de reflexión y análisis de esta etnografía es importante mantener la perspectiva ecológica sobre la realidad social encontrada en Boaventura de Sousa Santos (2010) que vincula e interconecta las diferentes dimensiones de la realidad observadas. A partir de ese panorama conceptual condensado he podido analizar algunas de las cuestiones más importantes encontradas en la calle y vinculadas a la música. Cuestiones que fueron tomando forma a través del proceso reflexivo compartido con los músicos que ejercen la música de calle en la ciudad.

Capítulo 4

Economía y arte en la música de calle

Durante el trabajo de campo he acompañado a muchos músicos durante sus jornadas musicales/laborales por las calles de la ciudad. En agosto de 2016, quedé con Ana y Ángel¹⁶ sobre las 21:00 en la Plaza Dos de Mayo. Como ellos no habían cenado, nos compramos unos aperitivos, algo de beber y nos sentamos un rato en la plaza para charlar. En esa ocasión hacía mucho tiempo que no salían a tocar en la calle porque a Ana le molestaba mucho una de sus rodillas desde hacía meses y porque el dúo no había tenido tiempo de estar ni en la calle ni en el metro debido a la rutina intensa de conciertos que habían tenido durante todo el verano.

Esa incursión callejera era especial para los músicos tanto porque llevaban tiempo sin “salir a la calle” como porque ese día Ana y Ángel estrenaban su nuevo amplificador callejero. Se les veía ilusionados por el nuevo amplificador y con muchas ganas de tocar en la calle. Después de estar un rato tranquilamente en la plaza, los músicos decidieron “hacer una de las terrazas” de la misma Plaza Dos de Mayo para dar inicio a su recorrido callejero. Los músicos encendieron el amplificador, enchufaron los cables y por sorpresa, la guitarra de Ángel no sonó. El músico, que también es técnico de sonido, no sabía bien que ocurría, Ángel intentó solucionar el problema de todas formas pero le fue imposible, no había forma de que sonara su guitarra. Después de 15 o 20 minutos los músicos, un poco frustrados, volvieron al banco donde estaba a contarme que la guitarra de Ángel no funcionaba. Ángel me dijo que seguramente sería un problema del captador de la misma, lo que preocupó al músico, ya que podría ser una avería costosa.

Estando un poco bajos de ánimo por no poder actuar, Ana y Ángel intentaron solucionar el problema pensando en amigos que vivan por el barrio y que podrían dejarles una guitarra amplificada. Pensaron en algunos nombres que fueron descartando porque no tenían el instrumento que necesitaban, porque sus amigos no cogían el teléfono o porque no estaban en la ciudad. La búsqueda de una guitarra de repuesto para que pudieran seguir con sus planes también se ve frustrada. Mientras Ángel o Ana llamaban o escribían mensajes intentando localizar la “guitarra suplente”, el otro músico esbozaba algunos acordes al violín o guitarra – sin amplificar –. Con esa dinámica,

¹⁶ Ana y Ángel tienen un dúo de violín y guitarra llamado Ombligo y tocan tanto en la línea 10 del metro – vagones – como en las calles.

prácticamente sin darse cuenta, los músicos empezaron a tocar repasando y ensayando sus temas. La música llamó la atención de las personas que también estaban en la plaza que de forma natural se sentaron cerca de los músicos para escucharles e intercambiar con éstos algunas palabras. La música del dúo creó un clima amable y agradable en la Plaza Dos de Mayo. Por otra parte, la música de Ana y Ángel también llamó la atención de una pareja de la Policía Local que vino a verles y comentar, de forma muy amable, que no podían estar tocando en la calle. Los policías les dijeron que mientras no existieran quejas vecinales podrían tocar sin problema, pero, si la música molestara a algún vecino tendrían que guardar los instrumentos. Los músicos les dijeron a los agentes de policía que lo entiendan y que estaban completamente de acuerdo.

Con esa dinámica de ensayo improvisado, Ana y Ángel tocaron durante casi dos horas. Una intervención efímera que moldeó el espacio urbano apropiado momentáneamente por los músicos y que generó distintas sociabilidades alrededor de la música. En este breve relato etnográfico quedan latentes algunos elementos que hacen parte de la cotidianeidad de la música callejera: las dinámicas y estrategias para desarrollar la actividad, la jornada laboral frustrada por un imprevisto, las relaciones sociales que surgen o se vinculan a la música de calle, las distintas formas de ocupación y transformación del el espacio público, la relación con los vecinos mediada por la policía y la “prohibición” de la música en el espacio urbano. Cuestiones fundamentales en la música callejera encontrada en la ciudad que serán analizadas a lo largo de los próximos capítulos.

La perspectiva económica es imprescindible a la hora de analizar la música de calle en cuanto fenómeno social. Los ingresos económicos generados por la actividad son fundamentales para la subsistencia o complemento salarial en el caso de muchos de los músicos que tocan en el espacio público. Sin embargo, analizar el fenómeno simplemente desde su perspectiva económica estricta sería ignorar otros múltiples factores que componen la actividad musical en la calle. Para una percepción más completa de la música callejera es necesario reflexionar sobre la relación inherente entre los intercambios materiales y simbólicos que hacen referencia respectivamente a las dimensiones económica y artística de la actividad y que están fuertemente presentes en día a día de la actividad. Entiendo la dimensión económica de la música de calle como el ámbito donde se dan los intercambios materiales entre músicos y públicos que corresponden principalmente a la retribución monetaria dada de manera voluntaria a los

artistas por sus actuaciones callejeras. Mientras que la dimensión artística de la misma está directamente vinculada a los intercambios simbólicos vistos entre músicos y públicos que comprende principalmente a los aplausos y muestras de satisfacción y aprobación hacia las actuaciones. Ambas formas de intercambio y relación con las audiencias callejeras son complementarias e indispensables para los músicos que ejercen la música en las calles de la ciudad.

El intercambio económico presente en la música de calle puede ser considerado uno de los principales pilares de la actividad, una forma de intercambio ilustrada principalmente a través de la retribución voluntaria y que es una de las principales características de la misma. La presencia de la gorra en la música de calle es generadora de identidad colectiva y vista como hilo conductor entre la heterogeneidad encontrada y los sujetos que ejercen la actividad. Sin embargo, hablar de la música callejera es referirse a un producto de carácter artístico, intangible y donde su valor – material o simbólico, económico o artístico – no siempre puede ser mensurado de una forma objetiva. Por esos motivos es difícil – y poco fructífero – hacer un análisis puramente objetivo de los intercambios materiales existentes en la actividad, visto que, los intercambios presentes en la dimensión económica de la música callejera están permeados por la subjetividad innata que caracteriza la valorización del arte. La música callejera, entendida como un producto artístico, conlleva una gran carga de elementos subjetivos. Por otra parte, como veremos, el entramado social que gira alrededor de la música callejera es tan o más importante que las retribuciones materiales surgidas de las actuaciones. Los intercambios simbólicos encontrados en la música de calle son imprescindibles para cubrir las pretensiones artísticas de los sujetos. Olga Picún Fuentes (2014) observa las cuestiones referentes a esas dos formas de retribución e intercambio, y su relación con las dimensiones económica y artística de la actividad, al analizar la música callejera encontrada tanto en Ciudad de México como en Barcelona. La autora en su trabajo hace referencia a la importancia dada tanto a la retribución económica como a retribuciones de “otras índoles” vistas en la actividad, en sus palabras:

La inespecificidad de las obligaciones como una característica distintiva del intercambio social se expresa, por lo tanto, en las diversas posibilidades de retribución por la música y en la ausencia de un precio exacto en términos cuantitativos, diferenciándolo así del intercambio económico. Aun cuando el dinero constituye un componente importante en este tipo de relación interpersonal es evidente, en la mayoría de los casos estudiados, que no constituye una condición necesaria y excluyente para el establecimiento de

un intercambio recíproco, en tanto la retribución –como señalé– puede ser de otra índole.

(Picún Fuentes, 2014: 7-8)

En este capítulo nos centramos principalmente en la importancia de los intercambios materiales como forma de retribución económica que genera ingresos a esos artistas/trabajadores y en la importancia de los aplausos y muestras de satisfacción que cubren las necesidades del músico/artista. Además, reflexionamos también sobre la inserción de la actividad musical callejera en el sector informal de la economía y analizamos las intencionalidades y motivaciones que llevan al artista a actuar en el espacio público. Por último, analizaremos la presencia de músicos y grupos musicales callejeros en internet y en las redes sociales, pensando: cómo esos dos espacio son complementarios a la hora de mantener e impulsar sociabilidades iniciadas por la música callejera, cómo internet se muestra como transmisor de ideologías vinculadas a la apropiación del espacio público a través de la música y cómo los espacios virtuales son entendidos por los músicos como escaparates y potenciadores de la dimensión económica y artística de la música de calle.

4.1 Las distintas intencionalidades existentes a la hora de salir a la calle

La música está tan presente en nuestro entorno social que prácticamente ya no nos damos cuenta de su presencia, según Israel Márquez, la tenemos a nuestra total disposición tanto en el ámbito público como en el privado (Márquez, 2011: 202). Además, establecemos ubicaciones “normalizadas” para ella creando en el imaginario colectivo lugares idóneos que deben ser ocupados por la música: salas de concierto, teatros, festivales, etc. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando la música está “desubicada”? ¿Cuándo nos encontramos con ella en determinados espacios “no legítimos”? ¿Por qué un músico decide llevar la música a un lugar donde ésta “no debería estar”? La música callejera sigue causando extrañeza, la percepción social general es que la calle no es uno de estos espacios legítimos de la música. La música de calle sigue siendo una disciplina infravalorada en la sociedad exactamente por esta supuesta desubicación. Las reflexiones sobre los espacios legítimos o no legítimos de la música guardan una relación especial con las propias motivaciones de los artistas en llevar sus actuaciones al

espacio público. Al no profundizar en el entramado de sutilezas que compone la actividad podemos caer en el error de entender que el ejercicio de la música de calle pasa exclusivamente por cuestiones económicas. La intencionalidad económica es transversal en la actividad, sin embargo, las motivaciones para el ejercicio de la música callejera pasan también por cuestiones subjetivas más profundas.

La música callejera debe ser percibida como una actividad artístico-económica enmarcada en el sector informal de la economía. Sector de la economía donde los trabajadores ingresan, principalmente, movidos por la necesidad de generar o incrementar sus ingresos monetarios (Hart, 1973; Martínez-Veiga, 1990; Mingione, 1994). La motivación económica permea la música callejera, pero, al tratarse de una actividad artística nos encontramos con otros motivadores que empujan a los músicos a salir a la calle con sus instrumentos. Como vimos en el capítulo 3, en relación al ingreso de los trabajadores en el sector informal de la economía, Klatzmann (1987) habla de una serie de motivadores tanto económicos como de orden sociológico. Retomando el planteamiento de la autora, las principales motivaciones económicas para el ingreso del trabajador en el sector informal pasan principalmente por: la necesidad de aumento en los ingresos familiares, el peso de las cargas fiscales y sociales y la imposibilidad, o dificultad, en encontrar trabajo en el sector formal. Mientras que las motivaciones de orden sociológico del ingreso del trabajador en la economía informal están directamente relacionadas: al acoplamiento de horarios de trabajo, a la disminución de la jornada laboral, a la jubilación, al rechazo total o parcial del trabajo tal como está organizado, a la necesidad de una experiencia laboral práctica, y a tener un empleo habitual considerado poco interesante. (Klatzmann: 1987: 132).

El músico callejero es un trabajador inmerso en el sector informal de la economía. Sin embargo, debido al carácter artístico de su oficio no podemos decir que los únicos motivadores para el ejercicio de la actividad son factores económicos. Por eso, es necesario afirmar que el ejercicio de la música callejera observada en la ciudad de Madrid está permeado tanto por motivadores económicos como por los entendidos por Klatzmann (1987) como de orden sociológico¹⁷.

¹⁷ La autora hace una diferenciación entre motivadores económicos y de orden sociológico para explicar el ingreso de los trabajadores en el sector informal de la economía. Según Klatzmann las incursiones pueden estar motivadas por la generación de ingresos monetarios, lo que corresponde a las motivaciones económicas, o a factores como: la ocupación del tiempo ocioso, necesidad de adquirir experiencia laboral práctica, la no creencia en el sistema laboral formal, o la poca motivación en el ejercicio de trabajos

Durante el trabajo de campo y en las entrevistas realizadas, constaté que el ejercicio de la música callejera por los actores es multicausal en relación a sus motivaciones. Aunque, aquí es importante resaltar que la intencionalidad económica siempre se encuentra presente en las actuaciones, la gorra o el estuche se hacen ver en la música de calle comunicando claramente la idea de intercambio material con las audiencias. La presencia de la gorra en las actuaciones comunica la intencionalidad del músico en intercambiar música por dinero. Sin embargo, por otra parte, también me encontré con casos concretos donde el ingreso y/o permanencia en la informalidad están directamente vinculadas a las motivaciones de orden sociológico presentes en Klatzmann (1987) como: la dificultad de encontrar trabajo en el sector formal o la no creencia en los modelos socioeconómicos vigentes. En definitiva, las motivaciones que llevan a los músicos a actuar en las calles de la ciudad pasan por una mezcla de motivadores económicos y de orden sociológico en distintas medidas.

A lo largo de la investigación me he encontrado a músicos que daban una especial importancia a los ingresos obtenidos en la calle y a músicos para quienes la retribución económica era mucho menos relevante. Los músicos que dan menos importancia a los intercambios económicos valoran especialmente el contacto y la interacción directa con los públicos proporcionados por la calle. En este sentido, considero importante el acercamiento a algunos casos concretos que nos ayuden a vislumbrar las intencionalidades específicas presentes en las actuaciones callejeras y cómo éstas están directamente vinculadas a los distintos intercambios entre músicos y públicos presentes en la calle. En las próximas páginas veremos el caso de Osvaldo y su “estar en la calle” por cuestiones económicas cargadas de ideología. También la trayectoria de Ánibal que ingresó en la actividad por motivaciones económicas y que se ve “atrapado” al sector informal de la economía por su “edad avanzada”. Junto a ellos, veremos el caso de Danielle y *Madrid Hot Jazz* que en un primer momento perciben el espacio público como un lugar diferenciado para ensayar y contactar con las audiencias, pero, que con el pasar del tiempo empieza a entenderla como un complemento económico importante a sus otras actividades artísticas. Además, veremos cómo el contacto diferenciado existente en la calle es fundamental para retroalimentar la dimensión artística encontrada en la música de Remí y *Los Madrugadores*, aunque para el músico y grupo, la retribución económica por parte de las audiencias es crucial para que los mismos

formales. Estos factores que empujan a los trabajadores al sector informal de la economía son llamados por la autora: motivadores de orden sociológico.

sigan saliendo a tocar en la calle.

Oswaldo es un artista de trayectoria basada principalmente en las artes escénicas y circenses. Al día de hoy actúa en las calles de Madrid como el Hombre Orquesta, un *sketch* que surge de un espectáculo teatral callejero suyo que englobaba títeres, *clown*, malabares y música, hace casi 40 años en Argentina. Viviendo en Europa desde finales de la década de 1970, ha trabajado tanto en importantes espacios teatrales como en espectáculos callejeros suyos.

En el caso de Oswaldo la motivación económica fue clave para que el artista retomara a su personaje callejero en la actualidad. El “renacimiento del Hombre Orquesta”, como el propio músico comenta, es consecuencia directa del momento de crisis macroeconómica por el cual pasa el país y que afectó directamente al desarrollo de sus actividades artístico-laborales. El músico cuenta que sacar el polvo de su antiguo personaje para traerle otra vez a la vida fue fruto de una importante bajada en su actividad laboral en el mundo del arte, junto a una situación económica límite.

[Al Hombre Orquesta] lo reflaté digamos, desde que vino eso que se llama la crisis, entre comillas. Entonces todo lo que eran mis trabajos habituales, sobre todo en Portugal, donde yo viví muchos años, que eran: dar cursos, talleres, formación de actores, dirigir grupos, crear espectáculos y dirigirlos para otros grupos, todo eso se fue al garete. No había dinero para nada. Hace unas décadas en un seminario o taller que yo daba se inscribían 20 o 25 personas, después pasaron a 10, y después 4. Y el último hace 2 años se suspendió porque no había inscripciones. Entonces yo tuve que reflatar el número del Hombre Orquesta para la calle porque fue el rebusque como se dice. La forma de sobrevivir y de hacer una cosa que me dé algo de dinero.

(Entrevista realizada en 07/06/2016)

El músico, a través de sus palabras, nos deja claro que en la actualidad su principal motivación para ejercer la música callejera pasa por la generación de ingresos económicos. A día de hoy, las actuaciones callejeras del artista son su principal fuente de ingresos. Sin embargo, aunque pueda parecer que la decisión de tocar en la calle es exclusivamente de carácter económico, observamos – a través de la trayectoria artística del músico – que para Oswaldo el actuar en la calle pasa también por cuestiones ideológicas importantes. El músico cuenta, en el extracto de entrevista anteriormente citado, que estuvo muchos años viviendo y trabajando en Portugal donde también ha

actuado en espacios y espectáculos importantes. No obstante, posteriormente, Osvaldo decidió abandonar estos espacios y dedicarse a espectáculos propios, más pequeños y en la calle, lo que le ha permitido tener una mayor libertad, flexibilidad y realización como artista.

Estando yo en Portugal, habrá sido en la década de los 80 o 90, las fechas yo ya no me acuerdo... Pero estando en Portugal, en Lisboa está el Centro Cultural Gulbenkian [Fundación Calouste Gulbenkian], es como si fuera el templo de la cultura de Portugal. Ahí está la orquesta sinfónica, es como el Pompidou en Francia, pero en versión portuguesa. Y por estas extrañas cosas de la vida, una compositora portuguesa vio mi espectáculo, le gustó, y yo integré un grupo de teatro musical contemporáneo que hacía cosas rarísimas, cosas que se hacen en la música contemporánea. Tenía un bailarín, una pianista, un contrabajista, un cantante y un mimo [Osvaldo]. Y durante 2 o 3 años yo estuve haciendo este espectáculo en el Gulbenkian. Pero claro, no era mi mundo. Yo te digo, el camarín que me daban, que tenía mi nombre, yo decía: yo me quedo a vivir aquí. Porque yo vivía en una casucha en un cuarto piso sin ascensor. Y eso tenía espejos, tenía un baño que era fantástico, una cosa para descansar, etc. Y yo decía: aquí algo está desfasado, o sea, o yo me quedo a vivir en el camarín o esto no es para mí. Entonces entré en crisis con este mundo, con el mundo de la gran cultura. Y bueno, me fui al otro extremo. Agarré la maleta y me fui con el Hombre Orquesta a trabajar en la calle. Fue como una reacción de dejar un mundo que yo no lo vivía como mío. (...) Entonces me fui a otras cosas, que es sentir la calle, donde ya había trabajado, me fui con el Hombre Orquesta a Barcelona. Y era otra época, en los meses de noviembre, diciembre, la época de navidad, trabajaba 2 o 3 meses en Barcelona y volvía a Portugal, donde yo vivía, con dinero para estar como 3 o 4 meses sin hacer rigurosamente nada, que es lo mejor que te puede pasar. Entonces yo estudiaba, leía, vagabundeaba, iba a la playa a acampar durante un mes... Me daba esos lujos.

(Entrevista realizada en 07/06/2016)

El caso de Osvaldo y su motivación económica para salir a la calle con la música en la actualidad es evidente. Pero, también es necesario destacar que el artista tiene una vinculación muy cercana con el arte callejero por creer y elegir este espacio para sus actuaciones. La calle siempre ha permeado la trayectoria del músico y es percibida por un lado como un lugar libre y sin ataduras para el arte, y por otro, como un espacio que permite al artista vivir de su oficio en cualquier lugar. Un espacio que a lo largo de la trayectoria artística de Osvaldo fue compaginado con espacios artísticos formales, lo que nos hace ver que los ámbitos artísticos – formales e informales – no son excluyentes.

Es notoria la fluidez con que el actor, payaso y músico circula entre los ámbitos

formales y bien reputados del arte y espacios informales e “inestables” como la calle. A través de su caso se percibe que los tránsitos y desplazamientos entre los espacios formales e informales del arte – la industria cultural instituida y la propia calle – no pueden ser justificados simplemente por factores económicos. En el caso de Osvaldo queda claro como esas decisiones también pasan por cuestiones ideológicas y por valores personales. El acto de dejar un espacio formal y privilegiado del arte para volver a las calles con el Hombre Orquesta es un signo claro de una decisión meditada y tomada por no encontrarse a gusto con su inclusión en los modelos de industria cultural vigentes. Cuando decide dejar los espacios legítimos del arte, lo que Osvaldo demuestra es un rechazo total o parcial a lo que son los modelos clásicos de la organización social del trabajo. Uno de los motivadores de orden sociológico que Klatzmann (1987) remarca como motivador de la inserción del trabajador en el sector informal de la economía.

Pasando a otra trayectoria musical callejera, también percibimos en el caso de Aníbal una fuerte motivación económica para salir a la calle con la música. Aníbal, guitarrista que toca en la compañía de Mario, violista – normalmente podemos verlos por las mañanas en la Calle Arenal – tiene una trayectoria laboral y artística muy heterogénea. Me cuenta el músico que ha estado tocando durante muchos años con un grupo – orquesta – que viajaba actuando en clubes, casinos y en hoteles de lujo. Con dicha orquesta el músico hizo giras por EEUU, Europa y por algunos países de Asia y de Oriente Próximo. Comenta que fueron años de mucho trabajo que tuvieron una importante compensación económica. Aníbal también comenta que ha sido propietario y ha dirigido algunos negocios hosteleros que en su momento funcionaban bien y que le permitieron vivir cómodamente. En los últimos años estuvo trabajando en una importante cadena televisiva de donde fue despedido por recortes de personal. Su trayectoria como músico callejero empieza después de este episodio.

[He salido a tocar en la calle] Fundamentalmente por necesidad, la primera cosa es por necesidad. Porque me echaron del trabajo. Estuve un año y medio cobrando el seguro desempleo que también se acabó. Y dije, bueno, ¿qué hago? Y bueno, me preparo algunas cosas y me voy a tocar ¿qué voy hacer si no? Pero me costó, me costó muchísimo (...) Eso sumado a que no estás con un ánimo muy alto, te han echado del curro con 51 años, lo que es la muerte, sabes que no te va a contratar nadie más. Bueno, con 40 ya te ponen pegos imagínate con 51. Entonces, tener este peso encima y tener que buscar ánimo para hacer algo era bien difícil. La verdad es que me costó.

(Entrevista realizada el 05/07/2016)

Aunque la trayectoria de Aníbal esté directamente vinculada al arte, el principal motivo para que el guitarrista empezara con las actuaciones callejeras fue su delicada situación económica. Junto a eso, en el caso del músico, se observa claramente la dificultad de reingresar en el sector formal de la economía como uno de los motivos de su paso a la informalidad y su permanencia en éste. Por otra parte, Aníbal también resalta los estigmas y prejuicios que giran alrededor de la actividad lo que dificultó a que el artista decidiera y concretara su salida a la calle con la guitarra. Los estigmas y prejuicios están vinculados a una asociación directa que existe en el imaginario colectivo entre la música de calle y la mendicidad encubierta. Una perspectiva que empieza a cambiar debido a la calidad de los proyectos artísticos vistos en la ciudad. En este sentido, el guitarrista habla tanto de la dificultad en dar el primer paso hacia la música callejera como del cambio de perspectiva sobre la música de calle que tuvo después de probarla. Muchos de los entrevistados hablan de la dificultad de salir la primera vez a la calle y de cómo sus propios prejuicios sobre la música callejera caen por tierra al tener una relación directa con la actividad.

Me daba mucha vergüenza, me daba mucha vergüenza. Me fui varios días en que me sentaba, me fumaba un cigarro y volvía a mí casa con la guitarra colgada. No me atrevía a sacar la guitarra. (...) La primera vez que toqué me sentí un mendigo. Me sentía igual que a un tipo que está ahí enfrente tirado y que mendiga para comer, no encontraba ninguna diferencia entre yo y un mendigo. Después entendí que no, que yo estoy ofreciendo algo a cambio, no estoy pidiendo simplemente, y después que no estoy pidiendo directamente.

(Entrevista realizada el 05/07/2016)

En el caso de Aníbal observamos por una parte, la necesidad inminente de generar ingresos económicos, y por otra, la gran dificultad de reinsertarse en los ámbitos formales de la economía. Todo eso enmarcado en un contexto – en un principio – de rechazo a la actividad por los propios prejuicios que el guitarrista tenía hacia la música de calle. Un contexto que, según el músico, le generaba sentimientos contradictorios.

Tanto en el caso de Aníbal como en el de Osvaldo vemos que la principal

motivación para salir a la calle es económica. En la actualidad, la principal fuente de ingresos que tienen los dos músicos proviene principalmente de la música callejera. En el caso del guitarrista, la música de calle fue un “chaleco salvavidas” que le permitió mantenerse a flote. Según Aníbal, su “edad avanzada” y la consecuente dificultad para reinsertarse en el sector formal de la economía, son motivos importantes para su mantenimiento en una actividad informal. La situación de Osvaldo es similar, hoy en día, el músico se ve prácticamente obligado a ejercer la música de calle por la gran bajada en su actividad artística y docente durante los últimos años. Además, sus posibilidades de volver al mercado laboral formal se ven reducidas por su avanzada edad. El músico me comenta en algunas ocasiones que a su edad, 73 años, es prácticamente imposible reinventarse laboralmente. Osvaldo me ha dicho en entrevista una frase que ilustra perfectamente su situación: “Yo he pasado toda mi vida siendo payaso y no sé hacer otra cosa.”.

Por otra parte, también es importante resaltar que los intercambios con los públicos no se restringen exclusivamente a monedas y billetes. En este sentido, es necesario plantear otros elementos que están en juego en esas relaciones de intercambio. ¿Qué importancia tienen para los artistas las sonrisas, los aplausos, la escucha atenta, el volver al día siguiente, una conversación más o menos efímera, o la realización personal? Las dos formas de intercambios callejeros – una material y simbólica – van asociadas y son complementarias e interdependientes. Formas distintas de intercambios que son igualmente valoradas por la mayoría de los músicos. En palabras de Remí, uno de los guitarristas de *Los Madrugadores*, grupo callejero de *Gipsy Jazz* que toca prácticamente todos los domingos en El Rastro:

Es sincera la música, no es un engaño. Si te gusta echas algo y si no te gusta te vas. Sin embargo, es importante para nosotros ver los corros que tenemos. Eso te llega al corazón, te vas a casa contento, diciendo: lo que hago le gusta a la gente. ¿Quién mejor que la calle puede darte esta confirmación?

(Entrevista realizada el 12/07/16)

Remí enfatiza en su discurso lo importante que son los intercambios simbólicos existentes entre músicos y públicos, pero, sin quitar la importancia de los intercambios

económicos presentes en las actuaciones. El músico evidencia lo imprescindible que es el contacto directo con los públicos, la satisfacción personal que genera el mismo, y la respuesta – inmediata – de las audiencias a su música. Remí y *Los Madrugadores*, entienden la calle como un medidor de sensaciones que le/les ayuda a seguir trabajando en sus proyectos personales y grupales, sean éstos callejeros o no. Por otra parte, y a pesar de la importancia dada a los intercambios simbólicos, todos los miembros de *Los Madrugadores* coinciden en afirmar que seguramente no estarían los domingos en el Rastro si la calle no fuera económicamente rentable. Es decir, existe, o debe existir, un equilibrio entre estas dos formas de intercambio. Por un lado, la retribución económica a la actuación artística callejera es necesaria – en algunos casos crucial –, y por otro, el contacto directo con los públicos y las sensaciones recibidas – sin la barrera simbólica del escenario o de un protocolo compartido que nos dice cómo debemos escuchar la música en directo – son imprescindibles para retroalimentar la dimensión artística de la actividad. Los discursos de *Los Madrugadores* muestran que estas dos formas principales de intercambio entre músicos y públicos son distintas y complementarias entre ellas. Intercambios que no pueden y/o no deben ser comparados y donde cada una de las dos formas en sí tienen su importancia específica y concreta.

Sin embargo, en las calle de la ciudad también existen iniciativas musicales callejeras, que en un primer momento, parecen alejarse de lo que son las motivaciones económicas de la actividad. Ese es el caso de *Madrid Hot Jazz*, grupo que toca prácticamente todos los domingos en el Rastro. El grupo, en un principio, no surge como una banda pensada para actuaciones callejeras. La calle surge en la trayectoria del grupo cuando éste es invitado a participar en el Festival de Música Callejera de Ferrara, en Italia, en el año 2015. Me comenta Danielle – saxofonista – que a los pocos meses de surgimiento del grupo en Madrid, ellos son llamados para participar en el festival como grupo invitado. Aceptan la invitación y cuando llegan allí les sorprende el nivel y espectacularidad de las actuaciones que encuentran. Danielle habla de espectáculos exclusivamente pensados para la calle y muy elaborados desde el punto de vista artístico. Es en ese momento en que los integrantes del grupo vislumbran la potencialidad y la elaboración que las actuaciones callejeras pueden tener. En Ferrara, los integrantes de *Madrid Hot Jazz* se dan cuenta de que la banda carece de un cierto “espíritu callejero” visto en otros grupos presentes en el festival, pero, aun así, les parece muy atractiva su primera experiencia y contacto directo con la calle. Al volver a

Madrid deciden probar a salir con el grupo a las calles de la ciudad.

Me cuenta Danielle que la calle para *Madrid Hot Jazz* en muchos momentos fue y es un espacio de ensayo, un lugar de pruebas y experimentaciones musicales y escenográficas por las propias características concretas del espacio: “La calle es libertad absoluta, la gente no está pagando una entrada, a la gente si le gusta se queda y si no... Tú haces lo tuyo.” (24/05/16). Danielle comenta que es una perspectiva diametralmente opuesta de cuando hay una contratación de por medio: un bar, una sala, una boda, un evento de swing, etc. La calle al ser libre, al no haber una relación contractual de antemano y donde la retribución económica, si es que existe, es a la voluntad y a posteriori, es un lugar mucho más distendido y dinámico para tocar. Al fin y al cabo, ésta es percibida por el grupo como un espacio de prueba y experimentación que les permite medir la recepción de los públicos a sus experimentos artísticos. La banda en un principio no surge para la calle, no fue la idea de su concepción, sin embargo, las primeras experiencias callejeras hacen que los músicos de *Madrid Hot Jazz* empiecen a ver potenciales importantes en ella.

A lo largo de las actuaciones callejeras de *Madrid Hot jazz* los integrantes del grupo percibieron también un importante potencial económico. Aunque ésta no fue la intencionalidad primera para salir a la calle con el grupo, los integrantes del mismo, rápidamente se dan cuenta de que las retribuciones económicas callejeras podrían ser cuantitativamente importantes y que las actuaciones en el espacio público proporcionaban actuaciones remuneradas en otros ámbitos. En este sentido destaco que las actuaciones callejeras de *Madrid Hot Jazz* aportan económicamente al grupo en tres sentidos principales:

- La recaudación a través de la **gorra** de los domingos es un complemento económico que puede llegar a ser importante para los integrantes del grupo.
- La calle funciona como **un escaparate** a la hora de dar visibilidad al grupo y de acceder a actuaciones remuneradas en otros espacios. Las actuaciones callejeras proporcionan actuaciones en eventos privados, bodas, fiestas, festivales, etc.
- Las actuaciones callejeras son momentos para **la venta de discos** del grupo. Otro factor que suma en los ingresos callejeros recibidos por los integrantes del mismo.

A diferencia de Aníbal y Osvaldo, los músicos de *Madrid Hot Jazz* no se aventuraron a actuar en la calle como una forma exclusiva o principal de generar ingresos. Pero, a raíz de sus primeras experiencias callejeras el grupo percibe un potencial económico atractivo que surge del espacio público. Daniel – que toca el banjo en el grupo – me comenta, durante una de las presentaciones de la banda, que a día de hoy la recaudación callejera del domingo es un complemento importante en los ingresos de los músicos de la banda. Sin embargo, aunque los beneficios económicos callejeros de *Madrid Hot Jazz* pueden llegar a ser significativos, la calle sigue siendo un espacio “secundario” para la banda en este sentido. La percepción del grupo sobre la calle es que ésta sigue siendo de un espacio económicamente complementario y que los principales motivos para ejercer la música callejera siguen siendo la propia experiencia callejera y la experimentación musical y escenográfica.

Reafirmo que la retribución económica es un motivador importante tanto para *Madrid Hot Jazz* como para *Los Madrugadores*. Pero, los dos grupos tienen muy presente que la calle tiene otras funcionalidades aparte de generar ingresos económicos. Estas funcionalidades pasan por entender las actuaciones callejeras tanto como un espacio de experimentación artística como un lugar de comunicación directa, intensa y diferenciada con los públicos.

Observando las distintas motivaciones para ejercer la música callejera a través de los casos concretos, entiendo los intercambios callejeros entre músicos y públicos a partir de un acercamiento a la idea de reciprocidad equilibrada de Sahlins (2010). Concepto que caracteriza a los intercambios por una relación equitativa y justa entre quien ofrece y quien recibe determinado producto (Sahlins, 2010: 211-214). En la música de calle, el músico es la figura que ofrece un determinado producto que debería ser retribuido de una forma justa y equitativa por los públicos. En este sentido, al final, ¿quién y cómo se valora si los intercambios existentes realmente son equitativos y equilibrados? Esa valoración se complica en el momento en que la actividad es retribuida económicamente a la voluntad y porque el músico necesita otras formas de retribución que van más allá de lo económico. La valoración de si el ejercicio de la música callejera es rentable para los músicos también pasa por la subjetividad – esta vez la de los propios músicos –. Valorar si el ejercicio de la música callejera es rentable pasa por considerar distintos factores como: el esfuerzo empleado en la preparación del espectáculo, los gastos materiales y el tiempo destinado a las mismas. Eso debe ser

comparado con las recompensas materiales y simbólicas recibidas por el ejercicio de la actividad. En este momento el músico debe decidir si su esfuerzo fue recompensado de forma equilibrada y justa y si merece la pena seguir saliendo a la calle. Esa valoración influye directamente en la toma de decisión sobre seguir ejerciendo la actividad, en esta dirección, el discurso generalizado de los músicos es que la calle se auto-regula. Los músicos son unánimes en decir que un artista dejará la calle pronto si no recibe las recompensas – materiales o simbólicas – necesarias para seguir con la actividad.

A través de los casos de Osvaldo, Aníbal, *Los Madrugadores* y *Madrid Hot Jazz*, se percibe que los intercambios entre artistas y públicos están enmarcados en la idea de reciprocidad equilibrada. Los músicos entienden que las actuaciones callejeras son rentables cuando los objetivos principales de sus incursiones callejeras están cubiertos, sean ellos económicos, artísticos, o ambos a la vez. Es decir, cuando existe una retribución justa y equitativa por el producto ofrecido, la música. En este caso la valoración sobre la rentabilidad positiva es de incumbencia total de los músicos. Éstos son los únicos responsables de establecer si las retribuciones recibidas por la música en la calle fueron justas y equilibradas y equiparables a los esfuerzos empleados. Durante el trabajo de campo he presenciado conversaciones grupales que reflexionaban sobre la “rentabilidad” de las actuaciones. El hecho de que dichos objetivos son alcanzados se evidencia en la continuidad o no del ejercicio de la música callejera por parte de los músicos o grupos. En este sentido, durante el trabajo de campo he presenciado algunos debates internos en torno a la continuidad de las actuaciones de uno de los grupos observados en esta investigación teniendo en cuenta la escasa remuneración económica en algunas de sus actuaciones.

Observando los casos concretos y analizándolos desde sus dimensiones económica y artística se puede afirmar que la calle puede ser para los músicos:

- Un espacio central de generación de ingresos económicos o de complemento salarial.
- Un lugar que alberga ideologías que van en contra la hegemonía de los formatos de trabajo oficiales/formales.
- Un lugar de experimentación en el ámbito artístico.

- Un espacio donde se tejen distintos tipos de sociabilidades que son necesarias como formas de retribución simbólicas para los artistas.

4.2 La música como una actividad sumergida en la informalidad

Al reflexionar sobre la dimensión económica de la música callejera es importante entender que las circunstancias personales y profesionales de los individuos hacen que la relación con esta dimensión no sea uniforme en el grupo. En algunos casos los ingresos generados en la calle son simples complementos a otras actividades laborales o trabajos artísticos, mientras que en otros, es la principal fuente de ingresos de los artistas.

La economía informal debe ser entendida como un complemento del sector formal de la economía, que a su vez, se retroalimentan de éste (Martínez-Veiga, 2015; Pahl, 1990). Los sectores formales e informales de la economía deben ser percibidos como las distintas caras de un mismo proceso económico que deberían garantizar los derechos de los trabajadores en los dos ámbitos (Martínez-Veiga, 2015). En esa misma dirección, Hurtado Jordá entiende la economía informal como un espacio legítimo de producción de bienes y servicios que se encuentra al margen, y a la vez inmerso, en el sistema económico amplio, vislumbrando siempre el carácter movedizo de los dos sectores de la economía donde los límites entre formalidad e informalidad son porosos (Hurtado Jordá, 1996: 230). Si percibimos a los sectores formales e informales de la economía como complementarios, la circulación entre ambos no debería ser un inconveniente. Las situaciones de desplazamientos que existen entre formalidad e informalidad pueden ser vistas en las teorías del mercado dual donde se puede observar dos tipos principales de puestos de trabajo. Según Huber, en esos dos espacios existen dos tipos principales de puestos de trabajo:

(...) “puestos de trabajo buenos” con salarios relativamente altos, trabajo cualificado y buenas prestaciones sociales, y un sector marginal basado en “puestos de trabajo malos”, baja cualificación, seguridad social mínima y trabajo rutinario.

(Huber, 1988: 152)

Se puede decir que la música callejera estaría dentro de la inestabilidad de los “puestos de trabajo malos”. Aunque es importante matizar que no necesariamente los músicos que desarrollan la música de calle tienen una baja calificación, no se trata exactamente de un trabajo rutinario y que podemos llegar a sorprendernos con los ingresos monetarios que éstos pueden llegar a alcanzar en algunos casos. Una vez más se debe considerar los matices presentes en la actividad al pensar en términos estrictos. En este sentido, se puede afirmar que la música de calle es una actividad que puede caer en la contradicción de tener trabajadores con puestos de trabajo “buenos” y “malos” a la vez.

Aquí, otra vez, debemos percibir a los sectores económicos formales e informales como interconectados, en palabras de Huber: “calles de doble sentido” (Huber, 1988: 163). La actividad musical se desplaza tanto por los espacios formales y oficiales de la música – salas de concierto o contratos con la administración pública –, como por espacios informales y marginales – la calle –. Al entender la informalidad como un espacio dinámico que permite formas rápidas y flexibles de ingresar en los engranajes del mundo socioeconómico, un cierto grado de informalidad en la escena musical local debería ser entendida como un elemento facilitador en el acceso e ingreso de trabajadores/músicos en los contextos socio-laborales. La interconexión entre los sectores formales e informales de la economía es observada en las reflexiones de Jeannot Rossi, en sus palabras:

(...) En todo el mundo, no existe economía formal o informal al estado puro, por lo que en la realidad se verifican comportamientos informales de racionalidad limitada que obtienen beneficios más o menos cuantiosos en cualquier sector de actividades económicas donde se registran conductas formales o informales de manera alternativa o complementaria.

(Jeannot Rossi, 2008: 134)

Me parece interesante como la perspectiva sobre los sectores formales e informales vista en Jeannot Rossi (2008) se acerca en algunos aspectos a la música de calle. Digo eso porque entiendo la música callejera como una forma de transgredir y replantear lo que se puede llamar modelo musical institucionalizado o formal. Además, así como la economía informal – que transgrede y replantea – es complementaria a la

economía formal, la propia música callejera es complementaria – en muchos casos – a actividades musicales más ortodoxas. En el ámbito estrictamente económico, como he dicho anteriormente, los ingresos obtenidos en la calle – entendida aún como un espacio periférico, menos importante, informal y/o “ilegítimo” – son complementarios a los ingresos obtenidos en los espacios legítimos o formales de la música. Así como no se puede pensar en un modelo económico formal o informal en estado puro (Jeannot Rossi, 2008), tampoco existe – o es muy difícil encontrar – la figura del músico callejero en estado puro. En este sentido hablo de la existencia de una dinámica que enmarca al músico en un mercado laboral formal e informal – híbrido – en momentos alternos y difíciles de identificar con claridad.

Encontrar el momento exacto en el que el músico pasa de la formalidad a la informalidad, y viceversa, es muy difícil. Para los músicos que están en las calles de la ciudad muchas veces existe una frontera borrosa entre los espacios formales e informales tanto de la economía como de la música. En la actividad musical vista en la ciudad se nota de forma efectiva la complementariedad que existe entre los dos ámbitos. Las actuaciones enmarcadas dentro de la formalidad de la música en muchos casos son consecuencia de la visibilidad que determinados grupos o músicos obtienen tocando en las calles. En esos casos, lo que es informal y periférico, la calle, se transforma en puerta de entrada a espacios formales e institucionalizados. Por otra parte, cuando los grupos o músicos, en un principio, dan el paso a la formalidad a través de las contrataciones de sus actuaciones por salas de concierto o locales de ocio nocturno, muchas veces, siguen estando en la informalidad. Hablando con los integrantes de dos de los grupos callejeros, grupo A y grupo B¹⁸, que mantienen esa dualidad entre espacios formales e informales, los integrantes del grupo A me comentan que casi un 50% de las actuaciones no callejeras de éste no son facturadas o no se les hacen contratos laborales a los músicos. Mientras que los integrantes del grupo B me dicen que el porcentaje de las actuaciones no facturadas o sin contratos laborales pueden llegar a un 80% de las actuaciones no callejeras. Los integrantes de los dos grupos afirman que normalmente las actuaciones donde se les hace contratos laborales a los músicos, o donde éstos tienen que emitir facturas, son las actuaciones para eventos privados en empresas o para las distintas administraciones públicas.

¹⁸ Aquí no hago referencia a los nombres de los grupos o integrantes de los mismos para mantener su anonimato.

La economía informal esta imbricada en nuestro sistema social, económico y cultural de tal forma que sin ella el propio sistema económico vigente – formal – se vendría abajo (Jeannot Rossi, 2008). Estos desplazamientos sutiles que transitan entre lo regular y lo irregular, formal e informal, son un rasgo importante en la escena musical de la ciudad. Sin embargo, no siempre esa relación de complementariedad es beneficiosa para los músicos. Como digo anteriormente, parte de los espacios formales de la música en directo no contratan formalmente a los músicos a través de contratos laborales, o no les piden facturas de las actuaciones musicales. Según los propios músicos, la informalidad en las “contrataciones formales/legales/regulares” es algo habitual en la industria de la música en directo en la ciudad. En entrevista a los músicos – a los cuales prefiero no identificar por tratarse de cuestiones delicadas –, éstos comentan que sí les gustaría cotizar, participar, contribuir y estar respaldados por el sistema de seguridad social en su totalidad. Pero, eso es inviable en la medida en que el propio mercado local, formal, de la música en directo en la ciudad funciona de forma irregular y sin pagar los encargos sociales correspondientes a los trabajadores que ejercen la actividad: “En los conciertos [en salas privadas de la ciudad] tampoco te piden facturas (...) ¿En qué sitios de concierto en Madrid hay que hacerles factura?”. Realidades y discursos que enfatizan la fragilidad del músico en cuanto trabajador que se mueve por la escena musical local – vinculada a la industria de la hostelería y del ocio nocturno – y que tiene una gran desprotección laboral en lo que se refiere a su inclusión en el sistema de protección y bienestar social.

Ese tipo de situación es preocupante cuando vemos el discurso de otro músico callejero, ya en edad avanzada, que entiende que en algunos años le va a ser difícil seguir tocando en la calle – en la actualidad la música de calle es su principal fuente de ingresos –. El músico en cuestión tiene muy pocos años de cotización a la seguridad social y sabe perfectamente que le será difícil obtener prestaciones o pensiones futuras que le permitan cubrir sus necesidades personales.

Toda la vida trabajando como músico y la mayoría de las veces te pagan así, en dinero, toma. Casi nunca te hacen factura, no estás aportando a la seguridad social. Así es como yo no llegué a juntar 15 años de aportes. Tengo 13 años de aportes, y porque tuve negocios (...). Pero si fuera como músico yo no tendría ni 3 años aportados porque casi toda mi vida me han pagado con el dinero en la mano.

Una situación anómala – reflejada en la realidad de muchos músicos – que enseña una de las caras más duras de la inmersión profesional en la informalidad de forma continuada. Desde un punto de vista estricto, la mayoría de los músicos callejeros deberían encontrarse en situación de desprotección por no aportar como es debido a los sistemas de seguridad y bienestar social. Una desprotección que se hace notar con más virulencia a largo plazo.

Los músicos entienden la música como un oficio y al músico como un trabajador que debería poder vivir dignamente de su trabajo. La inmersión tanto de la música callejera como de los espacios de la música en directo en la ciudad dentro de la informalidad no garantiza de forma plena los derechos del músico como trabajador. La inclusión de la actividad en la informalidad puede venir a generar situaciones incongruentes como la de un trabajador que después de ejercer un oficio durante décadas no tiene la oportunidad de jubilarse. Es un hecho que en el caso de la música en la ciudad las perspectivas formales e informales de la actividad son complementarias, pero, también se percibe una cierta fragilidad y degradación de los derechos laborales por la informalidad que permea la actividad musical en la ciudad.

Al lidiar constantemente con las caras formal e informal del sector económico, los trabajadores/músicos necesitan apropiarse de una capacidad de adaptación que les permita jugar con reglas y normas específicas de un entorno laboral informal, o en el caso específico de la música callejera, con una actividad considerada informal tanto en su forma como en su fondo. En determinados momentos de las incursiones en la informalidad – y subrayo el caso específico de la música de calle – el rol de trabajador se confunde y se diluye con el rol de emprendedor. En ese sentido, me parecen interesantes las reflexiones de Carmen Bueno (1990) que explican que en el sector informal de la economía los roles entre emprendedores y trabajadores pueden llegar a mezclarse.

El propietario de los instrumentos de trabajo es a la vez trabajador. Eso quiere decir que el dueño de la empresa forma parte de la cuota de trabajadores manuales, pero en ocasiones también los trabajadores tienen que aportar sus propias herramientas de trabajo. Sin estas últimas, el trabajador pierde la oportunidad de acceder a este mercado de trabajo aunque cuente con la sapiencia del oficio (...).

(Bueno, 1990: 15)

En el caso de la música en la calle el trabajador/músico es el único responsable de la buena dirección de la empresa – aunque existan circunstancias externas que afecten el desarrollo de la actividad: la lluvia o el frío, el ruido excesivo, etc. –, éste aporta los instrumentos de trabajo y el conocimiento necesario para manejarlos. En un principio, la calle – entendida como mercado de trabajo informal – siempre está a disposición de los músicos, basta con coger su instrumento y bajar al espacio público. La empresa musical callejera es una estrategia de supervivencia que puede ser utilizada en el momento en que las demás estrategias son descartadas o no surtieron los efectos deseados. En este sentido, me remito a una de las entrevistas realizadas a los músicos – en este caso una música – donde Flor, saxofonista, recuerda sus primeras incursiones en la calle. La artista comenta que el salir a la calle para ella fue una decisión extrema tomada en un momento de crisis personal y económica profundo, un momento en el cual la intérprete llega a cuestionarse qué tenía y que podía hacer en la delicada situación por la cual pasaba. Comenta que el salir de este momento vital específico pasó también por salir a tocar en la calle y por darse cuenta de que un músico no puede – o no debe – llegar al punto de decir que no tiene nada. En sus palabras:

Eso de que no tengo nada está entre comillas, yo tengo mucho. Tengo no sólo un par de instrumentos [los saxofones] que se me haría muy difícil volver a comprar. Y simplemente por el valor de tener eso uno ya no puede decir, no tengo nada. No tengo nada lo dice otra persona. Yo tengo un tremendo instrumento, tengo los años que llevo tocando, las melodías que sé en mi memoria, mis dedos que saben tocar, mi aire, mi música... Y todo eso es una riqueza enorme.

(Entrevista realizada el 19/09/16)

Flor habla de sus posesiones: los saxofones, los años de estudio e incluso el aire que necesita para tocar de una forma casi poética. Pero, al fin y al cabo, estas posesiones pueden ser entendidas como los instrumentos de trabajo y el conocimiento para manejarlos a los cuales se refiere Bueno (1990). Entiendo el caso de Flor como el de una música/trabajadora informal completamente autónoma, donde la misma posee los instrumentos de trabajo, los medios y conocimientos para manejarlos, y, en la medida en que toca sola en la calle, es emprendedora y trabajadora a la vez. Es decir, en un

principio, el éxito o fracaso de su “empresa callejera” – informal – son totalmente suyos.

En esta misma dirección, Néstor – acordeonista de *Jingle Django* –, habla de sus comienzos tocando en la calle antes de establecerse definitivamente en Madrid. El músico habla de lo que él considera una de las sensaciones más positivas sacadas de sus primeras incursiones callejeras, y como es lógico, mirando la experiencia con perspectiva. Néstor es argentino y cuenta que hace años vino de viaje a España, a Las Palmas de Gran Canaria, a visitar a su hermano – asentado en la ciudad – y para descansar de la rutina de trabajo intensa que tenía como músico en Buenos Aires. Su viaje se centró principalmente en la isla y duró aproximadamente 6 meses, es en ese momento y período que el músico tiene sus primeras experiencias musicales callejeras. Néstor me comenta que al llegar a Las Palmas empezó a hacer pequeños experimentos musicales solo, en espacios formales – que no le funcionaron muy bien –, y que en un momento dado empieza a tocar con un guitarrista que ya tocaba en las calles del centro de la ciudad. El músico habla del viaje y de la experiencia de tocar en el espacio público, en este momento de su trayectoria artística, como un aprendizaje y descubrimiento de un lugar que siempre va a estar disponible para el músico, la calle.

Yo tuve poca experiencia en la calle, la verdad tuve una sola experiencia en el 2003. En ese momento mi hermano vivía en Canarias y yo acabada de obtener la ciudadanía italiana y siempre me había gustado la idea de vivir en Europa un tiempo. Me vine con los instrumentos y me fui a Canarias. Me había armado un repertorio para hacer solo, tocando un poco el piano, el acordeón, cantando también, toda una movida medio pretensiosa que la hice una vez en Canarias y nada más. (...) Y mi hermano en este momento trabajaba en una especie de hamburguesería donde el dueño era un canario que había trabajado toda su infancia con circo, su familia era de gente de circo (...). Y alguna noche en casa, alguna reunión con él, yo toqué alguna cosa con el acordeón y con la guitarra y él me dice: ¡hombre! con lo que tocáis vos, ándate ahí en la peatonal que hay en el centro de la ciudad. Bueno, le hice caso, me fui un día y encontré a un pibe que estaba tocando la guitarra, me puse a tocar con él, y me quedé tocando con él meses. Íbamos todos los días, un par de horas por la mañana y un par de horas por la tarde. (...) Pero a lo que voy con esta experiencia mía que fue unos meses... La verdad es que yo vine acá [a España] con un pasaje de ida solo, no tenía pasaje de vuelta para Argentina, y estuve casi 6 meses en Europa, y me compré el pasaje de vuelta, y no me acuerdo si volví con algo, y si volví con algo no era considerable. Y todos esos meses viví básicamente con la calle. Y me quedó un sabor raro con la calle. Por un lado el descubrimiento de decir, ¡Ah!, si eres músico, antes de hacer otra cosa, vos vais a tocar en algún lado y vais a comer, ¿no? Con lo cual es tranquilizador para la neurosis de la supervivencia. Que mientras tengas este recurso hay un básico [cubierto]. (...) [Y por otra parte], me quedó la experiencia de la calle como algo muy duro.

(Entrevista realizada el 14/02/16)

Néstor cuenta también que justo antes de este viaje se encuentra en el metro de la ciudad de Buenos Aires con un músico argentino a quien admira mucho. Mientras hablaban sobre músicos y música, el músico en cuestión le dijo a Néstor: “Mientras toques un instrumento no te va a faltar de comer”. El acordeonista cuenta esta anécdota, anterior a su viaje a Europa, haciendo un paralelo entre las palabras del músico que encuentra en el metro y la experiencia callejera que experimenta meses después. Los planes iniciales de Néstor no pasaban por la informalidad de la música callejera, como comenta en entrevista, el músico tenía pensado vivir de un espectáculo, que por determinadas circunstancias, no le salió como lo había planeado. En su caso, la música de calle aparece en su vida de forma inesperada permitiéndole seguir con sus planes iniciales de pasar una temporada en Europa. El acordeonista relaciona esa experiencia en Canarias con el encuentro que tuvo en el metropolitano de Buenos Aires donde el músico a quien encuentra allí remarca que un músico siempre podrá vivir de su música, aunque tenga que tocar en lugares insospechados.

A partir de las experiencias de Flor y de Néstor, podemos percibir la calle como un lugar que brinda posibilidades muchas veces inesperadas. Un espacio que siempre va a estar disponible para el músico y que le permitirá vivir del arte en cualquier lugar y momento. Aunque vuelvo a insistir que se trata de un espacio ubicado dentro de la informalidad y con toda la carga de “inestabilidad e inseguridad” que eso conlleva. Aquí entrecomillo los términos porque a través del contacto con los músicos callejeros constaté que la misma puede transmitir a los sujetos una cierta estabilidad y seguridad económica.

En la actualidad, tanto Flor como Néstor tienen distintos y diversos proyectos artísticos formales e informales, callejeros y no callejeros. Los dos músicos suelen circular entre esos dos ámbitos de la música y de la economía de una forma fluida y normalizada a través de sus diversas formaciones musicales. Esta fluidez y circulación por los distintos espacios puede ser ilustrada en una ocasión en que Néstor se despide con prisa al final de una de las actuaciones callejeras de *Jingle Django* porque tenía que probar sonido en un importante teatro de la ciudad donde actuaba por la tarde. O, como

cuando el acordeonista actúa el domingo en la calle con *Jingle Django* y el jueves tiene un concierto en el Teatro Real de Madrid con otra formación. Los desplazamientos entre formalidad e informalidad – económica y/o espacial – son una constante en la trayectoria de algunos de los músicos que vemos en las calles de Madrid.

Así como se puede afirmar que existe un tránsito continuo entre formalidad e informalidad – en el ámbito económico, espacial y simbólico –, también se puede decir que en determinados momentos la propia informalidad es elegida por algunos individuos que toman la decisión de dedicarse a la música de calle de forma prácticamente exclusiva. Estas decisiones no sólo son tomadas por los aspectos simbólicos, ideológicos y artísticos que componen la actividad. En algunos casos la música callejera puede ser entendida como generadora de estabilidad, en el sentido económico, para los músicos que la ejercen. Una estabilidad relativa cada vez más difícil de encontrar en los ámbitos formales de la música.

Hablar de estabilidad en la informalidad puede parecer contradictorio, sin embargo, en casos específicos, la constancia y continuidad de la ocupación espacial puede ser sinónimo de una estabilidad relativa en relación a los ingresos monetarios obtenidos en la calle. Desde una perspectiva externa, podemos pensar que un músico que baja a la calle con su instrumento nunca sabe con cuánto dinero volverá a casa, sin embargo, la realidad no es exactamente así. Para hablar de estabilidad es necesario remarcar la importancia de la constancia, y de entender el salir a la calle como algo rutinario y continuado, para que ésta pueda ser económicamente rentable y estable. Sobre esta cuestión específica me remito a las palabras de Aníbal:

Si yo quiero ganar dinero salgo con la guitarra y listo, dependo de mí y sólo de mí. Después hay otra cosa que es mantener una rutina. Mantener una rutina te hace ganar más o menos lo mismo todos los meses. Nosotros [Aníbal y Mario, guitarra y violín] salimos de miércoles a domingo, de 11:00 a 14:00 rigurosamente. Y un día vas a ganar 20 y otro día vas a ganar 80, no importa, lo que importa es la suma total. Es verdad que el día que ganas 20 te fastidia, luego pasan unos días y haces 80, y compensa todo. Pero hay que ir, e ir regularmente, mantener una rutina, un trabajo. Yo me levanto, me ducho, desayuno, cojo las llaves, la guitarra y me voy a trabajar (...).

(Entrevista realizada el 05/07/16)

La constancia hace que Aníbal y Mario sepan, de antemano, aproximadamente lo que van a ganar en la calle durante la semana o el mes, lo que también es expansible a periodos de tiempo más largos. En entrevista, Aníbal comenta que este mes – junio de 2016 – estaba siendo muy malo y los músicos sabían que iban a ganar menos que en meses anteriores. Sin embargo, me dice que los meses de calor o de frío extremos normalmente son los peores y que lo ideal para la música de calle es la media estación. En este sentido, la primavera y el otoño compensan las posibles no ganancias que puedan tener en verano e invierno. El músico termina su pensamiento diciendo que para que exista esta compensación es necesaria la continuidad temporal, la rutina y la constancia de la que habla.

Por otra parte, Aníbal y Mario cuentan también con ingresos de los discos que venden entre 7 u 8 euros. La venta de discos por parte de algunos músicos es complementaria a la gorra/estuche y puede significar una parte significativa de la recaudación diaria. Aníbal y Mario, según ellos, llegan a vender entre 100 y 150 discos mensualmente, comentando que el propio público demanda dicho formato y producto. La venta de CD`s incrementa los ingresos diarios, semanales y mensuales de los dos, que, a través del conocimiento empírico de la actividad, saben aproximadamente la cantidad semanal o mensual de discos que pueden llegar vender.

Es en este sentido que la inestabilidad económica de la calle debe ser relativizada. Existen muchos factores que juegan a favor y en contra de tener una mejor o peor gorra. Entre los negativos están los factores climáticos o los días específicos del mes. El propio Aníbal me comenta que los primeros y últimos días del mes normalmente no son buenos para los músicos callejeros: “A finales del mes la gente ya no tiene mucho dinero para gastar y a principios está pendiente de pagar las facturas y alquileres”. Es decir, en estos momentos específicos a ellos les echan menos monedas y les compran menos discos.

Por otra parte, los factores positivos que influyen en una buena recaudación pueden ser amplios, y algunos de ellos, pueden ser previstos y/o controlados por los músicos: una temperatura agradable, un flujo de personas constante que permita que el público se pare a escuchar y se renueve, una buena acústica, que el tipo de repertorio esté en confluencia con el espacio elegido, las horas del día, que la música no genere conflictos con vecinos y comerciantes, vestuarios, performance, etc. En definitiva se puede hablar de una inestabilidad controlada visto que la vivencia y experiencia

callejera juegan a favor de los músicos a la hora de controlar y estimar las ganancias. Además, esta misma vivencia y experiencia les hace elegir lugares y momentos propicios para las actuaciones.

Carmen Vela, música y productora de Las Noches Bárbaras, evento organizado anualmente por el Círculo de Bellas Artes (CBA) donde tocan exclusivamente los músicos callejeros de la ciudad, habla del conocimiento callejero de los músicos – que entiendo como un generador de estabilidad relativa –, y de las diferentes formas de interaccionar con el espacio a partir de éste, como un verdadero estudio empírico donde la observación y el conocimiento de las dinámicas de la música callejera son clave en el desarrollo de la misma: “En los vagones del metro lo tienen [los músicos] estudiadísimo. Cuanto duran las canciones, si van a hacer uno o dos temas, cuando van a pedir, etc. Es un estudio que parece una tontería pero no lo es. (...) Es un arte.”

Como dice Carmen, entender el funcionamiento de la calle “es un arte”. Controlar las variables que están al alcance de los músicos es fundamental a la hora de minimizar los riesgos y obtener los resultados deseados. El conocimiento profundo de la actividad y de las dinámicas de ocupación espacial de lugares concretos de la ciudad es fundamental para minimizar las variables que pueden interferir negativamente en las actuaciones. Comparto la reflexión de Carmen Vela cuando compara este conocimiento sobre la calle por parte de los músicos con un estudio. El conocimiento empírico, aliado a la regularidad a la hora de salir a la calle, minimiza los riesgos y puede llegar a generar la estabilidad, relativa, de la cual habla Aníbal. Junto a eso, comento que durante el trabajo de campo me encontré con algunos músicos que viven de forma casi exclusiva de la música de calle. Mientras que otros rechazan algunas actuaciones pagadas porque ganan más en la calle que en una sala de conciertos. En esta perspectiva que entiendo que la aparente inestabilidad percibida en la calle debe ser relativizada.

La informalidad que permea la música callejera puede ser entendida como intrínseca a la actividad. Al observarla de cerca vemos que existe una relación de complementariedad estricta – de una forma amplia – entre lo formal e informal en el ejercicio de la música en la ciudad. Existe en la música una circularidad continua entre los espacios formales e informales que nos obliga a pensar en el carácter fluido de la misma y que no nos permite encasillarla en espacios o conceptos poco flexibles. Sin embargo, vemos también que la inmersión continuada en la informalidad expone a los trabajadores que la practican a una situación de desprotección relativa.

La música callejera se muestra como un recurso laboral más al que el músico puede recurrir de forma puntual o sistemática. Esas características dotan el ejercicio de la misma de una serie de matices que deben ser percibidas como complejas e interdependientes. Como vemos, la dimensión económica de la música callejera conlleva una serie de elementos que no pueden ser disociados entre ellos y que deben ser considerados a la hora de reflexionar sobre la actividad.

4.3 Las subjetividades presentes en la valoración y retribución de la música de calle

Al pensar la actividad desde su dimensión artística y considerando los intercambios simbólicos presentes en la misma, es importante reafirmar la dificultad de enmarcar y conceptualizar la música callejera como un simple producto o servicio vendido, prestado o donado por el músico. La principal diferencia entre la música y otros productos o servicios vendidos o prestados en la calle – y enmarcados en la informalidad – es exactamente su dimensión artística. Los elementos subjetivos encontrados en esa dimensión de la actividad marcan un cambio en como la música callejera es consumida por sus públicos y audiencias. En ese sentido Gell (1991) hace referencia a como la idea de consumo puede ser moldeada por la forma como nos relacionamos con los objetos:

El consumo, la producción y el intercambio representan sólo tres fases distintas del mismo proceso cíclico de la reproducción social, donde el primero nunca es terminal. El consumo es la etapa durante la cual los bienes se vinculan a referentes personales, cuando dejan de ser "bienes" neutrales (los cuales pueden ser poseídos por quienquiera o identificados con cualquiera), para convertirse en atributos de seres individuales, en insignias de identidades, y en signos de relaciones y obligaciones interpersonales específicas.

(Gell, 1991: 146)

Así como la música callejera es un producto diferenciado, su consumo también debe ser entendido como siéndolo. La música es un artículo efímero y cargado de emociones y sensaciones, y considero que su consumo debe ser entendido teniendo en consideración esos elementos sensibles. La música debe ser percibida como generadora

de una relación que afecta a los individuos de distintas formas y que depende de sus propias subjetividades, singularidades, particularidades y emociones presentes y transmitidas por ésta. Al hablar de las emociones, me parece pertinente ver cómo Le Breton las define y las ubica junto a las diferentes sociabilidades: “La emoción es a la vez interpretación, expresión, significación, relación, regulación de un intercambio (...)” (Le Breton, 2013). Las emociones sufren cambios de acuerdo con los contextos sociales donde se manifiestan, éstas son afectadas por la intensidad y están directamente vinculadas a las particularidades de las personas. Las emociones están adscritas a los simbolismos sociales y directamente relacionadas con los rituales. Ellas necesitan un contexto para ser y no son independientes de los actores (Le Breton, 2013: 77). En este sentido, Errukine – cantante de *Madrid Hot Jazz* – hace referencia a un torbellino de sensaciones experimentadas en la calle exactamente por el contacto diferenciado y singular con las audiencias.

[En la calle] Hay una comunicación completamente distinta con el público. No hay focos, no hay escenario, no hay ningún tipo de desnivel. Estás ahí, expuesta, no sólo a las inclemencias del tiempo, estás tú, ahí. Aunque te maquilles y tal... No hay trampas, la gente se acerca todo lo que quiera a ti y eso es mágico, es súper directo. Y hay días que no pasa nada y hay días que pasan cosas alucinantes.

(Entrevista realizada el día 05/01/17)

Cuando la intérprete dice que “hay días que pasan cosas alucinantes” está refiriéndose exactamente a los intercambios de sentimientos, sensaciones y emociones desencadenadas por las actuaciones musicales callejeras. Errukine habla de la calle como un lugar diferenciado y que es particular por proporcionar exactamente ese tipo de intercambio.

Las características presentes en las expresiones artísticas – directamente relacionadas con el campo de las emociones – son lo que diferencian por completo la música de los productos industrializados o manufacturados que pueden ser equiparables a ella desde el punto de vista económico y comercial. Una de las reflexiones que lanzaba a los músicos durante las entrevistas realizadas en campo era si consideraban que la música de calle se vende, se intercambia o se regala. La pregunta/comentario

causaba extrañeza, con lo cual concluyo que no es una cuestión reflexionada y/o discutida por los sujetos en su cotidiano. Esta misma extrañeza les hacía reflexionar primero en relación al acto de vender, lo que era rechazado al instante. El comentario de que la música no se vende es compartido por la mayoría de los músicos entrevistados. Una pequeña parte de los sujetos tiende a pensar la música como un regalo, una forma altruista de dar algo sin recibir nada a cambio. Sin embargo, la gran mayoría de los músicos callejeros entrevistados entiende que la música de calle se intercambia, hecho equiparable a la idea de “don” vista en Mauss (2009). Entendiendo que las formas de intercambio en la música callejera pasan tanto por el dinero como por los aplausos, tanto por lo material como por lo simbólico. Sobre esas cuestiones, según Simone, clarinetista de *Jingle Django*:

[La música de calle] Se regala. Y si el público nos quiere regalar dinero nos regala. Este aspecto es fundamental, es todo muy democrático. Y eso se conecta mucho con lo de internet, hay bandas que no ponen su música para descargar, o sólo para *streaming*, o lo que sea. *Jingle Django* siempre va a poner su música gratis en internet para que tú tengas la opción de descargártela gratis, y también la opción de ofrecer algo. Yo soy uno que no se compra discos. Si yo fuera el público típico de *Jingle Django* la banda no podría existir. Pero sí que aprecio cuando una banda hace cosas de este tipo. Como cuando *Radio Head* hace unos años metió el disco nuevo a oferta libre. ¿Oferta libre? Oferta libre. ¿También cero? También cero. Y resulta que la media era 7 *pounds*, que son 8 o 9 euros, o sea, un disco. Hay gente como yo que lo he descargado a 0 euros y hay colegas que les regalaron 10 o 15 euros.

(Entrevista realizada el día 18/03/16)

Simone establece un paralelo muy interesante entre la calle y el espacio virtual por donde se mueven cada más grupos de todos los formatos y dimensiones. Su perspectiva es evidente en relación a la retribución en la calle, su grupo no vende la música en las actuaciones, no hay una idea clara de mercantilización u objetificación de la misma, aunque la presencia del estuche materializa claramente la intención del intercambio económico.

Aquí podemos hablar de una transferencia total al público de la responsabilidad a la hora de valorar la música y retribuirla de forma justa y equitativa. La gorra comunica al público la predisposición en relación a recibir regalos – contra-regalos – por la música regalada, como dice Simone. Se subentiende que la gorra está receptiva a las

propinas de las audiencias, pero, ¿qué sería de las propinas sin los aplausos? ¿Serían válidas? ¿Serían válidas del todo? No, a través de lo observado en el cotidiano de la actividad musical callejera las dos formas de retribución a la música, una material y otra simbólica, son complementarias e imprescindibles. Dada la significación adquirida por la gorra en los espectáculos callejeros, su presencia comunica que el artista tiene la intención de mantener un intercambio tanto material como simbólico con los públicos.

Tanto en el contacto cotidiano con los músicos como en las entrevistas realizadas, intenté hacer que éstos “pusieran en la balanza” la retribución económica y la simbólica para que me dijeran cuál era la más importante. De una forma general me decían de manera tajante que era imposible comparar estos dos elementos intercambiables. Los músicos que están en las calles de la ciudad consideran que las dos formas de intercambio vistas en la actividad tienen exactamente la misma importancia. Simone reflexiona en entrevista sobre la complementariedad de esas dos formas de intercambio:

El Marcos, el tuba, vive a una hora del Rastro. Él todos los domingos se levanta a las 9:00 para estar en el Rastro. Lo harías también si fuera para ir a entrenar o a jugar al fútbol con tus amigos si tienes mucho amor por el fútbol del domingo. Pero que también sea [la música] una manera para ganarse la vida te ayuda a dar continuidad. Sin que suene materialista, el hecho de que funcione económicamente le da la vida. Si no sería un hobby.

(Entrevista realizada el día 18/03/16)

También en esa perspectiva, Filgue, percusionista de los Swingdigentes, habla del recuerdo y de la memoria vinculada a esas dos formas de intercambio y la importancia que el músico da a las mismas:

Todo, todo, se valora todo, es la experiencia de la calle. Es hacer calle para un súper corro que nunca se te había parado en un teatro con la señora, con el facha, con el niño, con el borracho... Todos juntos ahí viendo lo mismo y eso es una maravilla, y evidentemente las buenas gorras están en un sitio importante. (...) Todo se valora, yo por lo menos lo valoro todo. Es toda una experiencia donde pasan cosas maravillosas, yo al día de hoy me acuerdo tanto de las buenas gorras como de las señoras bailando.

(Entrevista realizada el 27/03/16)

Y Flor, saxofonista, comenta la importancia de los intercambios simbólicos en forma de información y conocimiento presente en la relación músico/público. Además, la música habla de objetos poco ortodoxos que el artista puede encontrarse en su gorra al final de una actuación que no necesariamente tiene un valor económico, pero, que son entendidos como una forma de reconocimiento y de dar las gracias por la música.

Hay intercambio de información también. Muchas veces la gente se acerca para preguntarte algo, en mi caso muchas veces me preguntan por mi instrumento. (...) yo suelo tocar el [saxofón] soprano, y la gente pregunta si es un clarinete o una trompeta... Y muchas veces la gente te tira información también, por qué no te vas a tocar a tal lado, o por qué no tocas tal tema. Intercambios de objetos, muchas veces vienen no con dinero pero con algo. Libros me han regalado, me han regalado ropa, que sé yo, cualquier cosa. Una entrada para un concierto de jazz me han regalado una vez.

(Entrevista realizada el día 19/09/16)

Y por último, Julio, guitarrista, hace una referencia de carácter “místico” que permea a los intercambios simbólicos generados por la música de calle.

Todo fluye. Fluye el dinero, fluyen los aplausos, fluye el respeto, fluye la admiración. (...) si uno no entrega lo mejor no puede recibir lo mejor. Uno tiene que entregar lo mejor porque es la única actitud valida en la vida para todo.

(Entrevista realizada el 25/05/16)

En los discursos queda en evidencia la importancia de un equilibrio entre las distintas formas de intercambio. Además, vemos también que la música puede ser intercambiada por objetos inusitados e inesperados: libros, ropas, información, conocimiento, etc. Hechos que hacen referencia al carácter dinámico e inesperado de la música callejera donde normalmente es la música quien sorprende al público, pero sin embargo, lo contrario también puede pasar. Flor, además de ser saxofonista también es escritora, y cuenta en uno de los capítulos de su libro de relatos sobre su experiencia

como música en la calle como una señora insistía en ponerle en su gorra cubitos de caldo concentrado:

Pero hay un personaje más extraño que todos estos: una mujer misteriosa que cada tanto se acerca sigilosamente a mi gorra mientras estoy tocando y, sin decir palabra, deja tres o cuatro cubitos de caldo concentrado entre el dinero revuelto. Siempre lo mismo. Sólo varía el sabor: a veces pollo, a veces verdura, a veces carne. Envueltos en su papel plateado y mezclados entre las monedas en el fondo de la gorra, dan una extraña impresión.

(Goldstein, 2016: 48)

El público tiene la total responsabilidad a la hora de valorar y retribuir las actuaciones callejeras. En el caso del relato de Goldstein la señora en cuestión valora su actuación y decide retribuirle con cubitos de caldo concentrado. Ese hecho visibiliza la no existencia de un formato preestablecido de retribución para la música puesto de antemano por el artista, y por la existencia de distintas formas de retribución. Valorar el arte es una tarea ardua y difícil por la esencia intangible del mismo. En este sentido, comento una experiencia ocurrida durante el trabajo de campo donde mi rol se desplaza rápidamente del de antropólogo al de público que debe valorar y retribuir una actuación.

En el año 2016, como en años anteriores, acudo a Las Noches Bárbaras, la fiesta anual que promueve el Círculo de Bellas Artes (CBA) con los músicos que tocan en las calles de la ciudad. En dicha edición de la fiesta he visto, entre otras actuaciones, el concierto de Ombligo, un dúo de violín y guitarra que tocan música balcánica tanto en el metro como en las calles. Después del concierto del grupo me acerco a Ana y a Ángel para presentarme y hablarles de la investigación. Presentaciones hechas seguimos charlando un poco sobre la calle, les pido sus contactos y les pregunto si puedo comprarles uno de los discos que están vendiendo. Me dicen que por supuesto que sí, y como es lógico, le pregunto a Ana – que era con quien hablaba – cuánto cuesta el disco, ésta me contesta diciendo que lo que yo quiera, que el disco es a la voluntad. Dicha situación me sorprende y no sé exactamente cómo reaccionar, hasta el momento no había visto a ningún músico o grupo que vendiera los discos a “precio libre”. En una fracción de segundo paso de ser el antropólogo que está contactando con los actores sociales a ser el público y con la responsabilidad de valorar su trabajo y actuación y

retribuirles económica o simbólicamente de forma justa y equilibrada.

Había comprado algunos discos a los músicos anteriormente y sé que normalmente son vendidos entre 6 y 12 euros aproximadamente. Esta fue mi forma de intentar “escabullirme” de una valoración personal – y difícil – utilizando parámetros y criterios relativamente objetivos. Veo lo que tengo en mi cartera y allí encuentro un billete de 10 euros. No me lo pienso dos veces y le doy a Ana el billete, esta fue mi valoración y retribución – material/económica – por la actuación y por llevarme a casa un producto palpable, un disco de Ombligo. Me sorprendió mucho la reacción de Ana cuando le di el billete, ésta se muestra muy agradecida y me dice que le parece demasiado los 10 euros. Le digo que no e insisto para que se quede con el billete. Ésta me da las gracias otra vez y seguimos hablando en la puerta del CBA.

La reacción de Ana cuando le doy el billete evidencia que normalmente los discos son vendidos/intercambiados por menos que este valor. En este sentido, retomo lo que decía antes en relación a las retribuciones, reciprocidad y valoración por parte de los artistas en decidir si la música callejera es viable o rentable. Tomando como ejemplo el caso específico, si los importes que reciben Ana y Ángel por los discos vendidos/intercambiados a la voluntad son inferiores al coste de producción de los mismos el modelo de venta/intercambio a la voluntad debería ser replanteado por los músicos.

En muchos momentos del trabajo de campo los músicos me hablan de la importancia de las distintas formas de intercambios como una de las premisas básicas de la actividad. Junto a eso, hablan también de la dificultad y subjetividad a la hora de valorar económicamente las actuaciones por parte de las audiencias. De forma metafórica, los músicos aluden al largo y tortuoso camino que recorre la moneda desde del bolsillo del público hasta la gorra. Este recorrido se trata de una suma de diferentes acciones que pasa por escuchar, fijarse, parar, disfrutar, valorar la música, rebuscar en el bolsillo, caminar hacia la gorra/estuche y finalmente, echar la moneda. Un proceso que puede ocurrir en pocos segundos pero que conlleva unas cuantas acciones para una persona. Para Ruiz López (2006) la valoración económica del arte pasa por una suma de factores subjetivos y difíciles de determinar.

(...) el valor económico no sólo depende de la calidad intrínseca de la obra de arte – considerando como calidad la unión de los factores importancia en el

contexto histórico, interés de lo expresado, resolución técnica y valoración estética – sino de la unión de múltiples elementos, factores dentro de un sistema.

(Ruiz López, 2006:110)

Lo que evidencia que la valoración del arte – extendiendo la reflexión del autor a la música y concretamente a la música de calle – es un proceso complejo que considera no sólo elementos técnicos y mensurables, pero también, cuestiones subjetivas y personales. En el caso de la música callejera se añade la dificultad de que se trata de una expresión artística efímera ubicada en un espacio considerado no ortodoxo del arte y no valorado de antemano por el artista. Además aquí hablamos de dos formas distintas y legítimas de retribución al artista, una la moneda – económica – y la otra los aplausos – la simbólica –. Dos formas de retribuir las actuaciones musicales callejeras que necesariamente pasa por la subjetividad de las audiencias.

Los intercambios realizados entre músicos y públicos pueden ser percibidos como intercambios realizados entre individuos. Sin embargo, es necesario resaltar la idea de individuo insertado en contextos socioculturales que, en muchos momentos, nos dan las claves para las relaciones personales. Según Mauss (2009), no son las personas las que intervienen directamente en los intercambios realizados, es decir, los intercambios entre individuos están guiados por “personas morales”, instituciones, colectividades, más amplias a las cuales pertenecemos como individuos. Por otra parte, al hablar de intercambios, aún, según Mauss, no podemos centrarnos simplemente en los bienes, riquezas, muebles e inmuebles que pueden llegar a ser económicamente importantes. Los intercambios son hechos de carácter social que son materializados y manifestados, también, a través de: “(...) cortesías, festines, ritos, danzas, fiestas, etc.”. Prestaciones y contraprestaciones que se realizan de forma voluntaria a través de regalos que mantienen el equilibrio del orden social y que son capaces de generar sentido de comunidad, una serie de obligaciones que el autor denomina como sistema de prestaciones totales (Mauss, 2009: 74-75). Además, Marcel Mauss sigue comentando que el sistema de prestaciones totales no se restringe a la simple obligación de devolver los regalos recibidos, la totalidad de esta noción también se ubica en la obligación de dar y recibir regalos. Es decir, en la necesidad de iniciar el proceso cíclico de circulación de bienes y la importancia de recibir los regalos ofrecidos para mantener la

continuidad del proceso (Mauss, 2009: 90). Podemos hacer un paralelo entre el pensamiento de Mauss y la música de calle si la entendemos como el bien que está siendo regalado, en este sentido, los públicos deberían sentirse obligados a recibir dichos regalos y a retribuirlos – contra-regalar –.

La obligatoriedad de devolución del regalo recibido entre los grupos maorí observados por el autor es una de las bases principales de sus intercambios. La idea de que éstos sobrepasan a los individuos y que están más bien enmarcados en las personas morales también tiene su correspondencia en sus sistemas de creencias religiosas. En esa perspectiva, es el propio sistema de creencias que remarca la obligación de devolver lo regalado a los individuos. Aquí me parece importante ver la famosa conceptualización del *Hau* dada por Tamati Ranaipiri, “uno de los mejores informantes maoríes de R. Elsdon Best (...)”:

Voy a hablar sobre el *hau*... El *hau* no es el viento que sopla. En absoluto. Supón que poses un artículo determinado (*taonga*) y que me das dicho artículo; me lo das sin un precio establecido. No hacemos ningún negocio al respecto. Ahora bien, yo le doy este artículo a una tercera persona que, después de que ha pasado algún tiempo, decide devolver alguna cosa a modo de cambio (*utu*), me regala algo (*taonga*). Ahora bien, ese (*taonga*) que él me da es el espíritu (*hau*) del *taonga* que yo recibí de ti y que le di a él. Yo debo devolverte los *taonga* que he recibido por esos *taonga* (que tú me diste). No sería justo (*tika*) de mi parte conservar esos *taonga* para mí, ya sean deseables (*rawe*) o desagradables (*kino*). Yo debo dártelos a ti, pues son un *hau* del *taonga* que me has dado. Si me quedara con este segundo *taonga*, podría sucederme algo malo, algo grave, incluso la muerte. Tal es el *hau*, el *hau* de la propiedad personal, el *hau* de los *taonga*, el *hau* del bosque.

(Mauss, 2009: 87)

La idea de obligación en la devolución de los objetos donados es, según el autor, uno de los pilares del sistema jurídico maorí. El *Hau* presente en los objetos les da una identidad y personalidad propias basadas en la magia y en la espiritualidad. Según la descripción del *Hau*, a través de las palabras de Ranaipiri, las cosas no pueden ser consideradas inertes porque son el hogar del *Hau* que desea regresar al santuario del bosque. A partir de la idea maorí, el proceso cíclico debe generar una larga cadena de prestaciones y contraprestaciones que retroalimentan las sociabilidades entre los miembros de una comunidad.

La descripción del *Hau* presente en los *Taonga*, es decir, el espíritu de lo regalado que vive en el propio objeto regalado, guarda una relación sutil con la música callejera. Los intercambios – materiales o simbólicos – observados en la música de calle materializan y afianzan las relaciones sociales entre los individuos participantes en los intercambios entre músicos y públicos¹⁹. En la música de calle es notoria la cercanía entre los sujetos cuando la música donada por el músico tiene respuesta en forma de una determinada retribución. En este momento, la comunicación no verbal entre músicos y públicos se completa. La música callejera es una invitación al intercambio; intercambio que según Mauss (2009), es un importante instrumento para crear lazos y alianzas y para mantener la cohesión social. Aunque los lazos generados por la música en algunos momentos puedan ser considerados efímeros, es importante destacar que se trata de una cohesión desencadenada por una creación artística en el campo de una subjetividad compartida, en este caso, la música – el arte – vincula a través de la emoción. Un hecho que carga el intercambio de importancia²⁰.

Años más tarde Godelier (1998) retoma las reflexiones de Mauss buscando profundizar en la obligatoriedad de devolución que existe al recibir un regalo. Mauss (citado en Godelier), para explicar la existencia del don, se basa en la hipótesis de que “lo que nos obliga a donar es precisamente el hecho de que donar nos obliga a donar” (Godelier, 1998: 24). El acto de donar consiste en la transferencia de un determinado elemento/conocimiento/objeto que nos pertenece, a alguien que en un principio no debería negarse en aceptarlo: “Un don es pues un acto voluntario, individual o colectivo, que pueden o no haber solicitado aquel, aquellas o aquellos que lo reciben.” (Godelier, 1998). El acto de donar genera una relación recíproca entre el que dona y el que recibe. Una relación que puede ser entendida como de solidaridad en la medida en que la persona que dona comparte lo que tiene, o lo que es, con quien recibe. Aunque, esa relación puede alejarse del ámbito de la solidaridad en la medida en que se genera una relación de superioridad, visto que el que recibe el don al final contrae una deuda. En este caso la relación de solidaridad encontrada en el intercambio puede revelar o

¹⁹ Más adelante veremos que los públicos de las actuaciones está compuesto en su inmensa mayoría por personas de paso. Pero, dentro de esa audiencia amplia podemos encontrarnos a un público cautivo que sale a la calle con la intención de ver una actuación musical en concreto.

²⁰ La cohesión social que se da entre músicos y públicos puede tener una connotación inversa cuando hablamos de otros actores sociales. En este sentido, para los “vecinos de la música callejera” ésta en muchos casos es considerada un don no deseado – negativo – que genera conflicto y desarticulación en lugar de cohesión social.

transformarse en una relación de jerarquía y yuxtaposición entre individuos o grupos (Godelier, 1998: 24-25).

La música callejera se acerca a la noción de un intercambio basado en la solidaridad. Es en este sentido en el cual los músicos callejeros suelen afirmar que la música callejera no se vende, se intercambia o se regala. En realidad la música de calle se dona con la intencionalidad de que exista algún tipo de retribución a este acto. Las ideas y conceptualización de Godelier (1998) sobre el don ilustran bien lo que es la dinámica de la música de calle vinculada a los distintos intercambios entre músicos y públicos durante el ejercicio de la actividad.

La noción de solidaridad es crucial en el desarrollo de la actividad musical callejera, los intercambios desencadenados por la música de calle pasan obligatoriamente por esta idea. En esta perspectiva vemos como Olga Picún Fuentes (2014) habla de dos tipos de solidaridad presentes en la música de calle y que guían las retribuciones materiales y simbólicas dadas a los músicos en sus actuaciones: a) una noción de solidaridad relacionada a la identidad y que se da cuando los públicos se identifican con las actuaciones callejeras, y b) una solidaridad por reconocimiento que ocurre cuando las audiencias reconocen una actuación elaborada y bien ejecutada, aunque no se identifiquen personalmente con ellas (Picún Fuentes, 2014: 6). Estas dos formas de conectarse con la música y retribuir las actuaciones, a través del sentimiento de solidaridad, están presentes en el cotidiano de los músicos que ejercen la actividad.

Por otra parte, la música callejera también tiene una vinculación relativamente cercana a la idea idílica del artista completamente desprendido de necesidades económicas y que ejerce el arte de forma completamente desinteresada y altruista. Durante el trabajo de campo me encontré con un caso que se aproximaba a este modelo durante un corto período de tiempo. Para Daniel – que toca el *hang* –, la música pasó en su momento por una cuestión mística y de carácter religioso. El músico en cuestión tiene una relación muy cercana con las religiones y música oriental y las entiende como formas de conexión con lo divino. Daniel me comenta en entrevista que su primer contacto con el *hang* fue aún en Sevilla, su ciudad de origen, cuando en un dado momento, un amigo le deja el *hang* durante unos días. Rápidamente, Daniel se da cuenta de la conexión energética y estética que tiene con el instrumento musical. Estos primeros contactos del músico con el instrumento vienen asociados con situaciones personales y familiares intensas y aliadas a una situación económica delicada.

(...) yo iba necesitando dinero por una parte, pero no se me había ocurrido en la vida pedir a través de eso que es tan natural y que me sale [la música]. Es un regalo que me hacen y yo lo hago a través de eso [a través de la música]. Es decir, me resultaba muy raro, no. Y fue una vez en el Monte Gurugurú [en Sevilla], yo estaba tocando en la cascada, a mi bola, tenía la funda ahí puesta pero sin nada. Y de repente llegó una mujer y me soltó 5 euros, yo me levanté y le dije no, no, no, toma, que no estoy pidiendo, y le devolví los 5 euros. Y seguí con mi vida. Y más o menos en esta época yo iba a pincharme acupuntura a una amiga de mi madre y le conté esta misma situación. Y ella me lo dijo desde un punto más chino: – Pero vamos a ver, me estás diciendo por un lado que necesitas dinero, y el universo te está dando dinero a través de la mano de esta persona, ¿por qué no lo coges Daniel? Y me hizo como un ¡clack!. (...) Y hubo como un cambio en mí, y digo, pues voy a ofrecerlo. Y el primer día en que me puse [a tocar en la calle con esa intención] fue súper bien, fue como un regalo de gente echándome billetes. No sólo por el dinero, que también, que es gratificante cuando va bien económicamente, pero sobre todo toda la magia, todos los regalos y toda la gente bonita que me aparecía.

(Entrevista realizada el 06/06/16)

Es interesante la perspectiva que Daniel tenía de la música. Éste la entendía, y entiende, como un regalo recibido – donado – y que su obligación es retransmitirlo – re-donarlo –, todo eso envuelto en una perspectiva mística, espiritual e ideológica muy presentes en la trayectoria personal del músico.

En sus primeros experimentos callejeros el músico mostraba un total rechazo hacia las retribuciones económicas que podrían surgir de su música, recibir dinero por la música le parecía moralmente incorrecto. El músico me comenta que sus primeras experiencias con la música en la calle tenían la intensión única de donar sin plantear ningún tipo de contra prestación. Perspectiva que cambia cuando el artista consigue enmarcar la retribución económica y simbólica en su universo de creencias: “Pero vamos a ver, me estás diciendo por un lado que necesitas dinero, y el universo te está dando dinero a través de la mano de esta persona, ¿por qué no lo coges Daniel?” Ese es el momento de inflexión que aproxima al músico a la idea de intercambio vista en Mauss (2009) y de reciprocidad equilibrada encontrada en Sahlins (2010).

El caso de Daniel es paradigmático en relación a la necesidad del músico a la hora de ubicar el intercambio en un sistema de valores y creencias. Así como para los maorí los intercambios hacen parte de un sistema cosmológico y jurídico amplios que les obliga a entrar y continuar en la dinámica de regalos y contra-regalos, para Daniel

intercambiar la música por dinero iba contra sus valores éticos y religiosos. Para poder ejercer la música callejera y aceptar las contraprestaciones materiales y artísticas de los públicos, la obligatoriedad de recibir los regalos, el músico necesitó reubicar los intercambios inherentes a la actividad en su universo de valores.

Al contrario de lo que puede parecer en un primer momento, los intercambios simbólicos son extremadamente importantes para los músicos que están o que pasan por la calle. Aunque es evidente que la retribución económica es una parte esencial de la actividad, debemos entender que los intercambios simbólicos son tan importantes cuanto las monedas en la gorra al final de una actuación. Para que las actuaciones callejeras sean exitosas es necesario que exista un equilibrio perfecto, o casi perfecto, entre los intercambios materiales y simbólicos. Repito que al hablar de la música callejera hablamos de una actividad artística cargada de sensaciones, emociones y subjetividades, el intercambio de estos elementos subjetivos entre músicos y públicos es fundamental para el ejercicio pleno de la música callejera.

4.4 Internet y las redes sociales como elementos de difusión y socialización de la música de calle

Para seguir en la estela del análisis de las distintas formas de sociabilidades e intercambios observados en la música callejera, es necesario entender las tecnologías de la información como recursos ampliamente utilizados para: afianzar las relaciones sociales callejeras, para potenciar espacios de trabajo remunerados y para transmitir ideologías vinculadas a la actividad. En algunos casos específicos la música de calle mantiene una estrecha relación con internet como contexto virtual amplio que potencializa y da continuidad a los intercambios que surgen a través de la música en el espacio público. A través de la web los músicos y grupos divulgan y difunden sus actuaciones callejeras potenciando una mayor afluencia de públicos a las mismas y promocionando actuaciones en distintos espacios musicales. Además, la red es un espacio ampliador de reflexiones políticas e ideológicas vinculadas a la actividad musical de calle. A través de las redes sociales, se mantiene una relación directa, fluida y cercana con los públicos. La ocupación del espacio virtual por parte de algunos grupos y músicos es complementaria a la labor del músico en la calle y establece la creación de vínculos duraderos entre músicos/grupos y públicos. A través del trabajo de campo que tuvo lugar en los espacios web se percibe la extrema fluidez que algunos de los grupos y

músicos tienen a la hora de interactuar con un universo social amplio teniendo como telón de fondo la música. El contacto directo con los públicos a través de espacios virtuales como *Facebook*, *Instagram* o *You Tube* funciona como un catalizador de las actuaciones ubicadas en el espacio público y en otros espacios de ámbito privado.

Para entender estas cuestiones es importante considerar la música como parte intrínseca de un entramado social amplio y como elemento trasmisor de cultura y conocimiento. Según Luis Díaz Viana, enmarcar las dinámicas de la música en el campo de las relaciones sociales nos permite analizarla como un importante fenómeno en distintas sociedades (Díaz Viana, 1993). Me parece importante pensar la música como un elemento socializador que debe seguir teniendo un carácter simbólico y ritualístico específico. Según Márquez (2011), entre grupos y sociedades tradicionales la música siempre fue percibida como un elemento central y de especial importancia a la hora de cohesionar los grupos sociales y transmitir el conocimiento entre sus miembros. Entre esos grupos la música es parte inherente de las ceremonias religiosas e impulsa y es consecuencia de la propia experiencia social. Aún según el autor, la música en estos ámbitos es entendida como un elemento más del contexto social y está presente e incorporada en el cotidiano de los individuos de una forma casi “natural”. En estas sociedades la música no se diferencia de otras actividades o expresiones de la cultura, “no es algo especial o exclusivo sólo al alcance de unos pocos.” (Márquez, 2011: 195).

Siguiendo en esta perspectiva, Márquez establece una relación y diferenciación entre el rol y significado de la música en sociedades tradicionales y contemporáneas, estableciendo una relación directa con la noción de “anclaje” de Giddens. Una perspectiva que interpreta la música como elemento de cohesión e interacción social, rol que cambia con la reubicación de significados de la misma en las sociedades modernas que la “desancla” de su contexto social más amplio. En palabras de Márquez, con el desarrollo de las tecnologías de reproducción musical visto en la modernidad y junto a este distanciamiento entre música y sociedad, surge la figura del oyente solitario. En esta perspectiva la música:

(...) deja de ser relación directa, puesta en escena, ritual o espectáculo, para convertirse en escucha solitaria, en un *signo almacenable* que va a transformar profundamente la relación de cada uno con la música, sobre todo a partir de la generalización del *single* como formato de consumo.

Considero la importancia de analizar los espacios virtuales de la música por entender que estos lugares de interacción pueden ser importantes en relación a lo que es la labor diaria del músico que está o que pasa por la calle. En este sentido, entiendo como importante realizar una pequeña incursión en el universo de las llamadas “etnografías virtuales” (Reguillo, 2012) para entender las interconexiones existentes entre el “cibespacio” y la realidad concreta de individuos conectados por la música de calle. Para ello, es importante reflexionar sobre cómo las relaciones sociales que ocurren en la calle y en espacio virtual pueden participar de un proceso de reinserción resignificada de la música en el contexto social. Sostengo que la música de calle puede ser percibida como una de las formas de retomar el vínculo existente entre música y entramado social amplio, música y ciudad. Una forma de buscar otra vez un anclaje, reinterpretado, entre esos dos elementos tan separados y desvinculados en la actualidad. En esa perspectiva, internet y las redes sociales son herramientas de comunicación fundamentales para invitar a los públicos a establecer una relación más íntima y cercana con la música a través de la música callejera, una relación simbólica y ritualística adaptada al contexto actual de las grandes urbes.

Como uno de los ejemplos más interesantes en esta búsqueda de un contacto profundo entre músicos y públicos y la utilización de herramientas web para eso, se puede citar el caso de *Jingle Django*. Dicho grupo posee una ocupación espacial callejera extremadamente regular y constante. Podemos ver al grupo actuando desde hace años todos los domingos – salvo pocas excepciones – en El Rastro de Madrid, de 11:00 a 14:00, enfrente al número 11 de la Plaza del Cascorro. La constancia y regularidad del grupo hizo que se generara una idea tanto de ritual – en relación a la ocupación espacial regular y la utilización de ese como escenario – como de comunidad alrededor del grupo. El público de la banda – como en el caso de los demás grupos callejeros – está compuesto principalmente por el viandante que pasa y comparte un mismo espacio – físico y sonoro – con determinado grupo, o músico, durante un momento específico que puede ser más o menos duradero o efímero. Lo que depende de la predisposición de parar a escuchar, o no, los acordes callejeros.

En el caso de *Jingle Django* es interesante observar cómo a lo largo de los años el grupo fue cultivando su propio público callejero fidelizado. No es raro encontrar en las

actuaciones dominicales a caras conocidas, personas que se pasan cada domingo a ver por lo menos uno de los pases del grupo. Ese público fidelizado son los llamados “amigos de la banda”, un grupo de personas que se pasa a ver la banda con cierta regularidad y que normalmente mantiene conversaciones animadas, calurosas y cercanas con los integrantes de la misma. En muchas ocasiones los amigos de la banda se quedan a comer con los miembros del grupo después de las actuaciones. Es costumbre de los integrantes de *Jingle Django* invitar – en la medida de lo posible – a comer después de las actuaciones a esos grupos de amigos y conocidos que vienen a ver actuar a la banda. La comida grupal de después de las actuaciones debe ser interpretada como una forma de celebración del encuentro y de afianzar las relaciones sociales que surgen de – y en – la calle a través de la música. Además, y por otra parte, tampoco es muy difícil ver a un turista que en su retorno a Madrid viene al Rastro a ver y a saludar al grupo. Es decir, se observa una relación cercana basada en una idea de comunidad que gira alrededor de *Jingle Django* y que fue construida a lo largo de una ocupación musical/espacial larga y duradera.

Esta noción de comunidad, en el caso del grupo, se traslada al entorno virtual. El perfil de la banda en *Facebook* principal plataforma de comunicación utilizada por el mismo – tiene al día de hoy, 18/06/2017, un poco más de 4000 “me gusta”, es decir, seguidores más o menos esporádicos del perfil. Lo que proporciona al grupo una visibilidad importante – dadas las dimensiones de la banda y su carácter independiente – y da una noción del alcance que tienen los mensajes vinculados por éste. Aunque se debe relativizar la importancia del número de seguidores y alcance de las publicaciones si hacemos una comparativa con artistas y grupos musicales importantes y con una larga trayectoria nacional y/o internacional, dichos grupos y artistas pueden llegar a tener millones de seguidores en las redes sociales. Las publicaciones de *Jingle Django* no son muy numerosas, giran alrededor de una dos publicaciones semanales, sin embargo, es interesante ver que los integrantes de la banda siempre hacen una publicación en concreto el sábado por la tarde/noche o el domingo por la mañana pronto, recordando la cita del domingo en El Rastro de 11:00 a 14:00.

Jingle Django ha compartido la foto de E.A.

23 de octubre a las 9:52 ·

RASTRO de MADRID!
y si llueve?
don't worry, tenemos plan B.
nos vemos a las 11h en plaza cascorro!

Jingle Django

19 de junio ·

plaza cascorro social club, esta mañana de 11h a 14h en el rastro de madrid, me curo con ru, me curo con ru, me curo con rumba.
https://www.youtube.com/watch?v=UL04esV_0M

Jingle Django ha compartido el vídeo de P.P.L. .

10 de abril ·

madrid, rastro de.
vamos a suonare en plaza cascorro de 11h a 14h.
aprovecharles!

Jingle Django

3 de abril de 2016 ·

MADRID, hemos vuelto al barrio, vamos a tocar al RASTRO de 11h a 14h. tenemos 50 copias numeradas a mano del disco nuevo, le marché c'est ouvert, aprovecharles!
<https://www.youtube.com/watch?v=7hHI4RvsfaQ>

Dichas publicaciones semanales funcionan a título de invitación extendida hacia la confraternización que gira alrededor de la música callejera. Una cita semanal regular donde todos están invitados. Un ritual semanal, “dominguero”, insertado en otro, el tradicional paseo de los madrileños – y turistas – por El Rastro de Madrid. En este sentido, observamos como el propio grupo expresa a través de sus publicaciones una apropiación espacial, y emotiva, de la acera enfrente al número 11 de la Plaza del Cascorro. El Rastro es el espacio del grupo, es donde se sienten en casa y a donde

invitan a la gente a disfrutar de la música y a establecer una relación cercana con el espacio público a través de ésta.

Jingle Django

28 de agosto de 2016

https://youtu.be/2A3g5O8K_k

MADRID! hemos vuelto a casa, nos vemos hoy domingo 28 de agosto entre las 11h y las 14h en plaza cascorro, en el rastro.
que ganas!!!

Dicha publicación hace referencia a la vuelta del grupo al Rastro después de algunas semanas de gira callejera por Alemania. Salidas puntuales que sirven como forma de promocionar al grupo en el extranjero y donde compaginan actuaciones callejeras con conciertos en salas y/o eventos privados. Aquí es importante entender que al final el grupo siempre “vuelve a casa”, es decir, al Rastro de Madrid.

Por otra parte, también es importante observar la contrapartida de los públicos en relación a las actuaciones callejeras de *Jingle Django* en el mismo perfil del grupo en *Facebook*. Los comentarios dejados por los seguidores/fans son siempre de carácter cercano, amistoso y algunas veces van en la dirección de dar las gracias por las actuaciones callejeras del grupo. Ese proceso de comunicación fluida y de doble sentido es imprescindible a la hora de generar ese sentido de comunidad.

B.G.S.

MUY Buenos y muy divertido!

16 de mayo a las 0:31

A.L.H.

Me encantáis!!!!!! Me he hecho megasuperfan!!!

15 de mayo a las 18:52

L.C.

Me encanta su música, saludos desde Guadalajara, México.

28 de marzo a las 4:09

V.S.

Muy buenos. Hoy os escuche por primera vez en El Rastro.

27 de marzo a las 14:46

P.A.

Bravissimi

24 de enero a las 16:01

Las publicaciones de los públicos/fans del grupo con frecuencia están acompañadas por fotografías y/o videos realizados durante las actuaciones. Este contacto directo con los públicos y la intervención directa de éstos en el perfil de la banda hacen que surja la idea de apropiación mutua – por parte del grupo y de sus públicos – en relación a: la apropiación del espacio público, de la imagen y de propia música que reverbera en la calle y una apropiación del espacio virtual que en un principio es de propiedad del grupo musical.

Al decir eso es importante hablar de una relación de simbiosis tanto en el espacio público como en el virtual que retroalimenta a ambas partes, públicos y grupo. En los espectáculos callejeros de *Jingle Django* se percibe intercambios continuos, y necesarios, entre la banda y sus audiencias. Estos intercambios se trasladan, resignificados, al espacio web a través de la publicación de comentarios, fotografías y vídeos de las actuaciones. En este sentido, es importante retomar la idea de comprender la música como un elemento que debe estar anclado a distintos ámbitos de la sociedad y que impulsa las relaciones sociales. Es en esta perspectiva en la cual entiendo la calle como una forma de insertar la música dentro de relaciones sociales más profundas e internet como una importante herramienta a la hora de lograr este objetivo.

Por otra parte, y junto a eso, también es importante entender el espacio virtual como un elemento amplificador para los grupos musicales que tienen un carácter independiente y desvinculado de los aparatos de distribución y divulgación de la industria fonográfica tradicional. En internet se observa una gran inmersión de artistas independientes que se valen de herramientas y plataformas como *You Tube*, *Facebook*, *Twitter*, blogs y páginas web para subir a la red temas propios, grabaciones, discos, fotografías, videos, notas de prensa, eventos y conciertos. Así como María Claudia

Lamacchia, entiendo la inserción y utilización de internet más como un medio de comunicación y herramienta para desarrollar estrategias de marketing y para dar a conocer los proyectos musicales que como un lugar donde realizar negocios virtuales (Lamacchia, 2012: 11). En el caso de algunos de los músicos y grupos callejeros de Madrid, internet y las redes sociales cumplen el objetivo y la función de ser un espacio de gran alcance donde lanzar proyectos artísticos al público y promocionar las actuaciones. Para los músicos que tocan en las calles de Madrid, y que se mueven en el espacio virtual, internet acaba siendo un escaparate importante para su música. Esta visión fue recogida en diversas entrevistas donde los músicos afirman categóricamente que la presencia en la red rentabiliza tanto sus proyectos callejeros como los no callejeros.

Para entender la utilización efectiva del espacio virtual como elemento de difusión y distribución podemos centrarnos en algunos ejemplos concretos ubicados en las calles de Madrid. Hace algunos meses *Jingle Django* hizo una estrategia de marketing muy elaborada para lanzar el segundo disco del grupo. Durante algunas semanas seguidas la banda cambió diariamente su foto de perfil en *Facebook* con una ilustración con una especie de cuenta atrás, que se confundía en algunos momentos con un signo de bajas temperaturas por el contexto de la propia ilustración. La “performance virtual” empieza el día 29 de febrero de 2016 y termina el 21 de marzo con el lanzamiento del disco y la divulgación de dirección web para escucha y descarga gratuita del mismo.





Las repetidas actualizaciones de fotos de portada me tenían – en cuanto

investigador y seguidor del perfil – intrigado, una intriga que se acaba con el lanzamiento del disco y difusión de los enlaces para escucha y descarga gratuitas. Entiendo como interesante y compleja la estrategia del grupo en la medida en que la cuenta atrás acaba exactamente al principio de la primavera, lo que también dota de significado el “juego visual y de palabras” que nos hace dudar si se trata de una cuenta atrás o de temperaturas negativas que van subiendo con la proximidad de la primavera. En definitiva, el lanzamiento del segundo disco de *Jingle Django* coincide con el inicio de la nueva estación, un momento que puede ser entendido como de retomada simbólica de la calle. Lo que guarda una relación directa con la actividad principal que ejerce el grupo y con el propio concepto de “Colectivo Internacional de Música Callejera” con el cual se autodefine la banda. Esas estrategias son formas de dar una mayor visibilidad a las actuaciones callejeras y, en ese caso concreto, a un producto fonográfico específico. La intencionalidad última de los grupos con ese tipo de estrategias es promover el intercambio entre grupos y públicos: música por aplausos o música por dinero. Se trata de una forma de afianzar las relaciones sociales que se retroalimentan entre artistas y públicos.

Al respecto de eso, vemos la utilización de la red social *Facebook* también por otros grupos callejeros como herramienta tanto para la divulgación de las actuaciones callejeras como para reivindicar el libre ejercicio de la actividad en el espacio público. En relación a la promoción y divulgación de los proyectos artísticos – callejeros o que guardan una relación cercana con la calle – vemos las siguientes publicaciones:

Jingle Django

27 de marzo ·

(milagros) hoy tocamos de 11h a 14h en el rastro de MADRID y contemporaneamente en montmartre, PARIS.

è tutto vero.

y esta tarde a las 18h le dernier concert parisien en nuestro querido Culture Rapide, a belleville.

(GRAZIE gente de nanterre, vous êtes très bellissimo)

The Dawlins

24 de junio ·

HEY HEY HEY EYYYYYY! Casi se nos olvida anunciaros que esta noche post solsticio de verano loco estaremos las Dawlins (formato trío) tocando en el Círculo de Bellas Artes a las 22.00 con el programa noches Bárbaras!
VA A SER UNA BARBARIDAD DE NOCHE! Preparados??
Allí nos vemos!
Ahhh siiiii! Es gratissssssss!

Madrid Hot Jazz Band

10 de agosto ·

Hola Fans!!

Recordamos que es posible descargar nuestro CD "Some Like It Hot!!" en ese enlace:
Just a reminder that our CD "Some Like It Hot!!" Can be downloaded at the following page:

Vorremmo solo ricordare che è possibile scaricare il nostro CD "Some Like It Hot!!" alla seguente pagina:

Gracias | Thanks | Obrigado | Grazie | Merci | Kittos

<https://madridhotjazzband.bandcamp.com>

Este tipo y formato de publicaciones son una constante en el perfil de los grupos y músicos que se valen de las redes sociales para establecer una relación más cercana con sus públicos y para difundir y divulgar las actuaciones callejeras, eventos, conciertos y materiales fonográficos. La incursión en la web y en las redes sociales posibilita a los grupos independientes y auto-gestionados un alcance impensable hace pocos años a la hora de distribuir y divulgar sus trabajos. Al día de hoy la web es una plataforma que sirve para dar a conocer y promocionar productos musicales locales e independientes en contextos amplios y de carácter global.

Otro espacio apropiado por los músicos callejeros es la plataforma audiovisual *You Tube*. A través de ésta los grupos difunden pequeños videos – normalmente de carácter *amateur* – con partes de sus actuaciones en la calle o llamamientos para conciertos y eventos utilizando recursos audiovisuales. Los videos subidos a este espacio y vinculados a los músicos y grupos callejeros pueden ser tanto de producción propia – por los propios grupos o personas vinculadas a éstos – como producidos por las

audiencias y subidos a la plataforma web etiquetando a dichos artistas. Es muy común ver a los públicos utilizando sus dispositivos electrónicos durante las actuaciones callejeras para sacarles fotos o hacerles videos a los músicos. Dichos materiales fotográficos y audiovisuales muchas veces funcionan como escaparates para los intercambios – entre músicos y públicos – realizados y por realizar. Lo que nos remite también al contacto fluido existente entre públicos y artistas que son potenciados por dichas herramientas web. Estos intercambios son relativamente sencillos y los públicos entienden el retorno de los materiales fotográficos o audiovisuales a los músicos y grupos como otra forma de recompensar las actuaciones y de compartir los momentos vividos. Interpreto estas devoluciones por parte de los públicos a los músicos como una forma de cumplir con la obligación de devolver los regalos recibidos (Mauss, 2009).

Sin embargo, además de entender el espacio web como un lugar fluido para dar continuidad al intercambio callejero y que sirve de escaparate para las actuaciones, éste también debe ser percibido como una plataforma de visualización de cuestiones políticas e ideológicas defendidas por los propios grupos y vinculadas a la música callejera. En este sentido, merece la pena conocer a los Swingdigentes y su canal de *You Tube*: Swingdigentes Music & Dance, para entender la elaboración de algunas de estas estrategias virtuales. Es importante decir que los Swingdigentes – grupo que ya no está en activo – fue uno de los grupos referentes en la música callejera de Madrid en los últimos años²¹. Los Swingdigentes tenían como base un fuerte componente político direccionado a la apropiación del espacio público para la difusión del arte ilustrado tanto en su carácter callejero como en su discurso y postura.

A partir de esa premisa ideológica el grupo fue forjando una trayectoria artística callejera importante y tomando una dimensión considerable, llegando a dar conciertos en un gran número de salas de Madrid y haciendo giras y tocando en festivales de música callejera – y no callejera – de toda Europa. Una trayectoria artística guiada ideológicamente por la ocupación del espacio público y en contra de la hegemonía de la industria musical.

En el caso de los Swingdigentes la utilización de las herramientas web pasa tanto por la divulgación y promoción de sus trabajos como – y principalmente – por

²¹ El grupo surge a raíz del movimiento 15M en 2011, momento y espacio donde parte de los integrantes de la banda se conocen y se reúnen para dar origen al mismo. El grupo también tenía una importante idea de auto-gestión que se materializaba en la auto-producción y en la independencia total en relación a la industria musical.

diseminar el fondo ideológico que permeaba la banda. Para tal, fueron cruciales tanto los perfiles en *Facebook* y *Twitter*, como el canal del grupo en *You Tube*. En el canal de *You Tube* del grupo se puede encontrar de forma íntegra el documental “Swingdigentes: Busking Life”, documental de largo metraje producido y protagonizado por la banda que narra el surgimiento y trayectoria de la misma, su vinculación y forma de entender y relacionarse con la calle y el acercamiento a lo que es el estilo de vida y el arte *Busker*²², y sus experiencias como grupo de música callejera. Durante el documental, aparte de las vivencias del grupo en gira por varias ciudades europeas, podemos ver una comparativa en relación al arte callejero en algunos países y ciudades de Europa por donde pasan y la movilización social generada por la reglamentación de la música callejera en Madrid en el año 2013.

Además de la película documental, se puede ver también en su canal de *You Tube* performances artísticas callejeras, material audiovisual de divulgación del grupo y material audiovisual donde la banda resalta su carácter político e ideológico. Una de estas performances ampliamente difundida, ocurre en la Plaza Agustín Lara, en Lavapiés, donde el grupo reunió entre 1000 y 1500 personas – según la banda – en uno de sus conciertos enmarcados dentro del Tapapiés 2015²³. Durante dicha actuación, el concierto de los Swingdigentes es interrumpido en la mitad por una pareja de agentes de la “Policía Nacional”, lo que genera una gran conmoción y malestar en el público que abuchea a los policías sin parar. La interrupción ocurre durante unos minutos hasta que uno de los agentes coge un micrófono y se dirige al público. El público sigue con los abucheos y prácticamente no deja al agente de policía hablar. Al final éste es capaz de dirigirse al público presente diciendo: “Por favor, un momento [abucheos]. Un momento por favor [abucheos]. Todos los que estáis aquí estáis cometiendo un delito [más abucheos]. Un grave delito. Porque es un delito venir a un concierto de los Swingdigentes ¡Y NO DARLO TODO!” En este momento queda claro que la intervención de la “policía” es parte de una performance artística de la banda para enfatizar las situaciones que sufren los grupos de música de calle en la ciudad. Una acción performática poco ortodoxa y que tiene un fuerte carácter político e ideológico.

²² Término anglosajón que hace referencia a artistas independientes que normalmente utilizan el espacio público para sus actuaciones y que tienen una retribución económica a la voluntad al final de las actuaciones, la gorra. En este concepto podemos enmarcar las artes circenses, el teatro y la música callejera, los espectáculos de danza, la magia, acrobacia, etc.

²³ El Tapapiés es un evento anual promovido por asociaciones y hosteleros del barrio de Lavapiés y que incluye en su programación anual conciertos en las calles del barrio.

El video de la performance que fue difundido en el perfil del grupo en *Facebook*²⁴ – con más de 134.000 visualizaciones – está vinculado a la siguiente publicación

Swingdigentes

21 de octubre de 2015 ·

(VÉASE EL VIDEO HASTA EL FINAL)

El pasado viernes 16 la Policía Nacional irrumpió violentamente en la plaza de Agustín Lara interrumpiendo nuestro espectáculo de despedida.

Como suele decir nuestro percusionista Filgue, Swingdigentes existe en gran medida gracias a las ordenanzas (in)cívicas, las leyes mordaza, las absurdas normativas que impiden la música en la calle, y los policías que solucionan sus profundas insatisfacciones personales multando a artistas callejeros o confiscando instrumentos musicales. Todo ellos nos ha llevado a buscar no solo una forma diferente de hacer las cosas en estos tiempos de crisis para el oficio de la cultura si no también hacer de la calle un escenario, y llevar la calle a los escenarios, porque la música (el arte), sin duda, también está en la calle. Y que siga estando.

Gracias por el video a nuestra amiga A.M.

Las plataformas que comento son ampliamente conocidas y normalmente de uso gratuito, lo que proporciona una utilización extensa por parte de los músicos, y que tienen un alcance importante a un coste nulo o casi nulo. En entrevista a Filgue, percusionista de los Swingdigentes, éste hace referencia por un lado a la inserción de la banda en modelos independientes de auto-gestión y auto-producción, y por otro, comenta que en momentos puntuales el grupo dejó en manos de profesionales la gestión de las plataformas web de la banda por su importancia y por la alta carga de trabajo que éstas demandaban. La utilización de plataformas web y redes sociales gratuitas es el modelo más extendido entre los músicos y grupos dentro del espacio virtual. La utilización de herramientas gratuitas y de fácil manejo son las preferidas por los músicos con quien estuve en contacto, aunque existan excepciones.

Una de estas excepciones es *Desvariétés Orquestina*, grupo compuesto por Scott y Andrea – acordeón y violín –. La página web de *Desvariétés* – desvarietes.es – es en realidad un *dossier* del grupo con toda la información necesaria sobre éste. En la página se encuentra la información conceptual y artística del grupo, los tipos de eventos que

²⁴ <https://www.facebook.com/Swingdigentes/?fref=ts>

realizan o que pueden realizar, habla de la posibilidad de alquiler de un equipo de sonido propio pensado para eventos con una cantidad importante de personas, cuenta con un apartado informativo de las próximas actuaciones del dúo, una galería de fotos, un Blog que recoge las actuaciones y notas de prensa de las mismas, y un apartado de “nuestros clientes” donde se puede ver los logotipos de importantes empresas e instituciones para quienes actuaron o actúan con una cierta regularidad. La página web del grupo es una herramienta elaborada y tiene un objetivo concreto, vender el producto artístico del dúo. Se trata de una forma de visualización pensada para un mercado de consumo que va más allá de la calle, aunque el dúo siga teniendo su faceta callejera.

Es importante entender la intencionalidad y necesidad de dichas herramienta web, en el caso de la página de *Desvariétés Orquestina* el objetivo es crear un espacio concreto que facilite el diálogo entre el grupo y sus clientes potenciales. Aclaro que considero a *Desvariétés* un grupo musical, que también está en la calle, por la amplia trayectoria callejera del grupo en el pasado y por seguir ocupando el espacio público durante el Mercado de las Ranas en el barrio de las Letras. Aunque, en palabras de Scott, “el grupo hace cada vez menos calle porque las contrataciones privadas prácticamente no les dejan tiempo para eso”. En el caso de Scott y Andrea, ocupar la calle con la música también tiene un fuerte componente ideológico, les parece imprescindible que la calle sea apropiada por el arte – en el caso la música – y que ésta transforme el espacio público en escenario.

Los espacios web como la página de *Desvariétés Orquestina* son una excepción en el universo virtual en que se mueven los músicos de calle. Los músicos y grupos callejeros que utilizan herramientas virtuales normalmente se decantan por espacios de bajo o ningún coste de producción o mantenimiento y que proporcionen por un lado la divulgación y promoción de los grupos, y por otro, el contacto directo con los públicos. Por eso, encontramos a estos actores principalmente en espacios virtuales como *Facebook, Instagram, Twitter* o *You Tube*.

Insisto que entiendo la verdadera transcendencia de las herramientas de comunicación e intercambio encontradas en internet en su relación con la retomada de un anclaje simbólico y ritualístico que reintroduzca la música – en este caso a través de la música callejera – en el universo amplio de las relaciones sociales. La música de calle es, en este sentido, un importante elemento en el proceso de reubicación, debido a su propio carácter fluido y volátil. Una reubicación que rompe con nociones cartesianas

sobre la música que tienden a separar y compartimentar a músicos por una parte y a públicos por otra. Entiendo a internet como un espacio amplificador de estas relaciones sociales profundas que surgen en la calle y que siguen desarrollándose en el ámbito virtual. Según Manuel Castells: “Internet es un instrumento que desarrolla pero no cambia los comportamientos, sino que los comportamientos se apropian de Internet y, por tanto, se amplifican y se potencian a partir de lo que son.” (Castells, 2000). Quiero pensar que la música callejera – con un importante aporte de las herramientas web – puede ayudar a replantear el lugar del arte en un ámbito micro-social y a resignificar nuestra relación con esta forma de expresión artística en el espacio público al reconsiderar los modelos de consumo de la misma.

Capítulo 5

La ciudad y lo urbano: la música a la vuelta de la esquina

Para hablar de los aspectos sociales de la música callejera insertada en el espacio urbano es necesario mirar la ciudad desde una perspectiva social, espacial y cultural, y a través de conceptos flexibles que nos permitan analizar los fenómenos que se desarrollan en ésta. Cuando decimos o escuchamos la palabra ciudad es de suma importancia entender a que nos referimos. Así que la afirmación de que la música de calle está localizada en la ciudad – y en este caso específico en la ciudad de Madrid – nos lleva a cuestionamientos que giran alrededor de: ¿A qué nos referimos cuando hablamos de ciudad? ¿Se trata de algo concreto o abstracto? ¿Heterogéneo? ¿Homogéneo y uniforme a tal punto de poder poner un nombre propio a una cantidad determinada de lugares, calles y plazas? ¿Posee una identidad propia, y si la tiene, cómo se construye? ¿Qué es Madrid? ¿Quién es Madrid? Según las reflexiones sobre la ciudad de Trachana (2013) y Augé (2010), debemos percibirla como algo mutante, fluido, en construcción, movimiento y transformación. Lo que llamamos ciudad debe ser visto como un espacio dinámico que va más allá de un conjunto de edificaciones relacionadas unas con otras. Las ciudades deben ser percibidas como unidas por un *corpus* que las vincula entre ellas – la urbanidad –. Sin embargo, junto a una cierta idea de homogeneidad que nos permite llamar a distintas localidades, ciudad, también debemos entender que las mismas son únicas y tienen sus características, “personalidades” e identidades que son construidas por quien las habita (Trachana, 2013; Augé, 2010).

El objetivo principal de este capítulo es reflexionar sobre qué y cómo es el espacio público a modo de escenario amplio para la música callejera. En este sentido, es necesario observar cómo los propios músicos perciben la ciudad como un espacio escénico que puede ser más o menos atractivo o receptivo al arte callejero y porqué. Además, también vemos como la música callejera, al tratarse de una manifestación artística en el espacio público, en algunos casos, redimensiona la noción de espacio urbano para poder incluir en éste la de intimidad. Hablo de lugares apropiados por la música donde la dimensión íntima de las relaciones sociales toma relieve y es impulsado por el propio carácter artístico de la actividad. Por otra parte, también

veremos cómo la música “se apropia” de forma efectiva del espacio urbano. Una apropiación que se concretiza en esta etnografía a través de un recorrido etnográfico descriptivo y cartográfico que identifica los principales puntos apropiados – de forma situacional – por la música y analizando el porqué de esta apropiación de determinados lugares en detrimento a otros. Además, veremos también que existen dos formas principales de ocupar y relacionarse con el espacio público a través de la música callejera: una que parece estar exclusivamente relacionada con la dimensión económica encontrada en la actividad y otra que considera un abanico más amplio de intencionalidades que necesariamente pasa por la dimensión artística de la misma. Formas complementarias de ocupación que interfieren en el espacio público de diferentes maneras. En estas páginas también empezamos a esbozar cómo las normativas que reglamentan la música de calle en la ciudad han afectado al desarrollo de la actividad y las relaciones de sociabilidad – en ocasiones conflictivas – que pueden existir por el uso y apropiación del espacio urbano por distintos agentes sociales.

Las reflexiones aquí encontradas están guiadas por las ideas de fluidez y movimientos encontradas en el espacio urbano. Un lugar, la ciudad, entendido por García Canclini como teniendo en la multiculturalidad una de sus características fundamentales (García Canclini, 1989). Donde, según Lacarrieu, para profundizar en los fenómenos sociales que ocurren en el seno de ese espacio – la ciudad – es necesario abordarlo desde esa misma óptica multicultural (Lacarrieu, 2007: 23). Es en este contexto multicultural donde la música callejera se presenta completamente inmersa y manteniendo un diálogo estrecho con las ideas de Manuel Delgado quien entiende la ciudad como un lugar fluido y en movimiento a través de la noción de urbanidad (Delgado, 2008). Aquí vuelvo a poner en evidencia que la música de calle es una actividad artístico-económica que participa y colabora, en una escala micro socio-espacial, del proceso de construcción del espacio urbano.

5.1 La música en la calle: uso y ocupación del espacio público

Entender la dimensión artística de la música callejera es fundamental para poder comprender la ocupación espacial de la misma y cómo ésta interfiere y llega a moldear el espacio urbano. La calle puede ser percibida como uno de los lugares legítimos del arte; música y calle mantienen una relación y contacto cercanos y directos con distintos aspectos de la realidad social y cultural de los habitantes de la ciudad. La

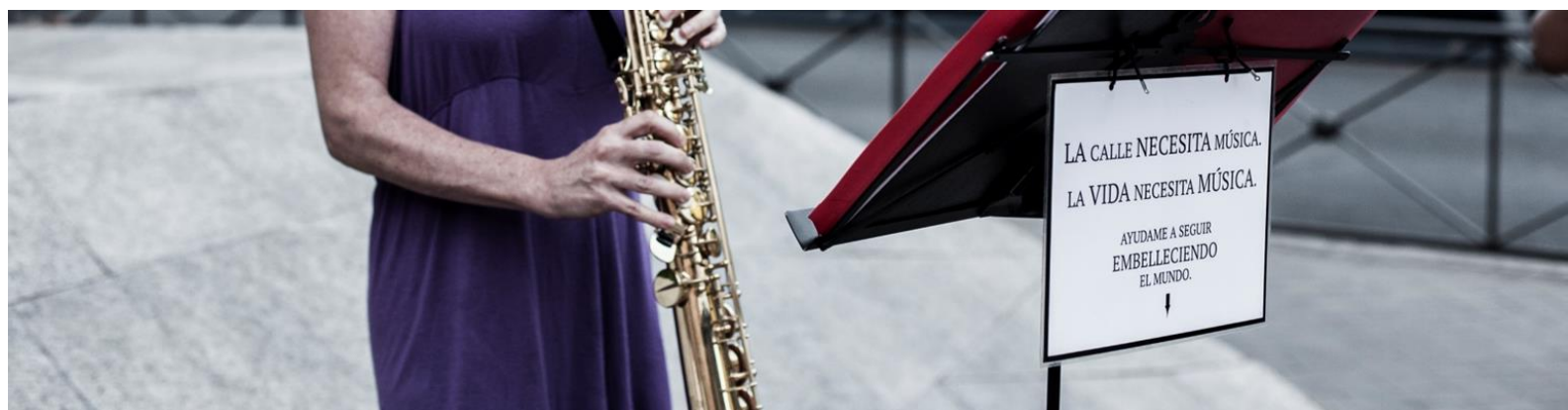
afirmación de que la música participa en la construcción y moldeado del espacio, está directamente vinculada al hecho de que la música callejera produce interferencias – positivas y/o negativas – directas en el contexto físico y sonoro en el cual se encuentra.

Propongo mirar al espacio público y entenderlo como un lugar donde confluyen distintas formas de relaciones sociales impregnadas de sus aspectos culturales. A partir de eso, señalo que Albán Achinte (2008) entiende como necesario percibir al espacio público como una construcción sociocultural e histórica que se resignifica de forma constante y a partir de las vivencias y experiencias de quien interviene y ocupa los lugares. Según el autor, los espacios públicos deben ser encarados como inherentes a un proceso de socialización que genera tanto tensiones y conflictos como negociaciones y entendimientos (Albán Achinte, 2008: 108). También pensando al espacio público como un lugar privilegiado de socialización, Jordi Borja (2003), va en contra de la idea del planteamiento y existencia de un espacio público con un suelo que esté estipulado de antemano por un uso especializado y determinado que oscila entre el circular o estar, vender o comprar. Siguiendo las ideas del autor, vemos que la principal responsabilidad del planeamiento y gestión urbanísticos deben pasar por la creación de espacios funcionales y polivalentes que conecten todo con todo y que ordenen las relaciones entre las estructuras y las distintas formas de movilidad, o permanencia ciudadana. Además de eso, Borja entiende al espacio urbano como un lugar activo en la construcción de una cohesión social, y de autoestima colectiva, asumiendo que éste debe ser encarado como un lugar de la expresión política y de las voluntades colectivas (Borja, 2003: 29).

La música callejera se encuentra inmersa en la construcción social de lugar en la medida en que es partícipe de los procesos que construyen y moldean la idea de espacio público basada en distintas sociabilidades. La música de calle participa en ese proceso a través del carácter artístico y subjetivo innato al arte y como sujeto activo en las socializaciones que ocurren en estos espacios. Esa relación directa en la construcción colectiva de los lugares está vinculada con las relaciones cercanas que mantienen los músicos y grupos callejeros con sus audiencias. Sobre esas sociabilidades directas, que en definitiva siguen siendo intercambios entre músicos y públicos, Scott, acordeonista de *Desvariétés Orquestina*, habla de cómo el espectáculo callejero de su grupo está pensado para sumar y contribuir a una construcción en positivo del espacio público: “Nosotros no ensayamos en la calle, de hecho ensayamos para la calle. Nunca hacemos

cosas que no están preparadas en la calle. La filosofía es hacer algo acabado, un producto acabado, que el público pueda apreciar, y que contribuya, que sume.” (04/06/16). La perspectiva de *Desverietés Orquestina* pasa por moldear el espacio para que éste sea percibido durante sus actuaciones como un lugar que invita a estar y compartir.

Las ocupaciones espaciales, a través de las actuaciones callejeras, están vinculadas a lo que es informal y efímero, características que son cruciales para entender tanto la actividad como el propio espacio público. En esta perspectiva, Trachana (2013) habla de las dicotomías planteadas por el urbanismo en la actualidad entre la ciudad planeada y la no planeada. Una dicotomía que interpreta lo informal y efímero como desordenes funcionales y visuales. Sin embargo, según la autora, es en la informalidad de carácter efímero donde se percibe de forma efectiva un proceso intenso de interacción social. Esas características de la intervención espontánea en el espacio público deberían ser abordadas a partir de nuevas formas de intervención urbana que tengan en consideración y asimilen “(...) las tendencias naturales, las ocupaciones informales, las actuaciones reversibles, creando oportunidades para los espacios degradados y abandonados, para los residuos que la propia ciudad genera al margen del poder y la producción mercantil.” (Trachana, 2013: 106). La música de calle puede y debe ser percibida como un instrumento de transformación – aunque hablemos de un instrumento que interviene de forma puntual, momentánea y micro-espacial – de los espacios degradados, o mal pensados por el urbanismo. La música es capaz de promover el cambio espacial al inundar las calles con acordes y melodías de forma inesperada, efímera y pasajera, promoviendo así una interacción social intensa.



“La calle necesita música. La vida necesita música. Ayúdame a seguir embelleciendo el mundo.”. El cartel de Flor siempre está presente en sus actuaciones callejeras, junto a su atril, es el elemento delimitador del espacio escénico de la saxofonista. No obstante, la funcionalidad del cartel de Flor va más allá del simple rol de delimitador espacial. El mensaje que transmite es de carácter ideológico y guarda una relación directa con la perspectiva que la saxofonista tiene hacia la calle y sus intencionalidades a la hora de salir al espacio público con su instrumento. Como he mencionado anteriormente, la intencionalidad económica es transversal a las actuaciones musicales callejeras. Sin embargo, en el caso de Flor, vemos como la saxofonista utiliza su música como reclamo para intervenir el espacio urbano, que a su vez, también interfiere y modifica su música.

Uno de los lugares preferidos de la intérprete es delante del CaixaForum, uno de los principales espacios expositivos de arte contemporáneo de la ciudad localizado en el paseo del Prado, una calle con mucho tráfico rodado que genera una gran cantidad de ruido. Un espacio dinámico, veloz y en constante movimiento que puede llegar a generar una cierta incomodidad por la cantidad de información visual y sonora que hay en él. Percibo la entrada del CaixaForum – un espacio amplio que está delante del edificio – como un lugar árido por su amplitud y tonalidades grisáceas, aunque en una de las paredes del espacio se encuentra un agradable y llamativo jardín vertical que rompe – y complementa – de alguna manera con las líneas “limpias” del lugar. Es justo ahí donde se pone la intérprete con su saxofón para realizar su par de horas de intervención efímera, informal e inesperada en el espacio público. Entiendo que junto al jardín vertical del CaixaForum, la música de Flor es un elemento que da un carácter orgánico y colorido al espacio rompiendo con una cierta impresión de arquitectura aséptica, fría y lejana que puede dar el espacio en determinadas ocasiones. Las actuaciones callejeras de la saxofonista dan una forma más humanizada al espacio, su música incita a parar en un lugar que en un principio es de paso. Los acordes, normalmente tangueros de la saxofonista, parecen diluir los sonidos generados por coches, motos y autobuses del Paseo del Prado transformando el espacio, durante las actuaciones, en un lugar más agradable para estar, o pasar. Es en este sentido, que la saxofonista busca embellecer el mundo con la música.

Así como la música callejera interviene en los espacios a través de lo informal y efímero, el espacio también afecta, positiva o negativamente, y de forma subjetiva,

informal y efímera, las actuaciones callejeras. La misma Flor hace una publicación en su perfil de *Facebook* el día 22 de marzo de 2017 hablando exactamente de la retroalimentación que existe entre músicos y espacios y de las variables intangibles que interfieren en las actuaciones:

En la calle hay días y días. Quiero decir que los factores variables son tantos, que hacen que un día pueda ser muy distinto del otro. Ayer, por ejemplo, mi saxo no sonaba bien. Quiero decir que mi cuerpo humano no se sentía cómodo con su cuerpo metálico. ¿A qué se debía? Las variables posibles para esa respuesta son muchas: un problema relacionado con el estado de la caña que estaba usando, la temperatura/sequedad ambiente, mi cansancio físico, algún factor desconocido interviniendo en la acústica de la calle donde estaba tocando... Hoy, en cambio, el sonido de mi instrumento era un placer. Quiero decir que la caña vibraba en perfecta respuesta a la presión de mis labios, quiero decir que las notas rebotaban delicadamente contra el muro de enfrente, llenando el callejón de un clima único. Sin embargo, el aire parecía estar cargado de indiferencia; la gente pasaba a mi lado sin aparentemente percibir mi presencia sonante y soñante en ese cruce con su cotidianidad. ¿Por qué? Las variables posibles son muchas también, y escapan por completo a mi análisis, pero lo cierto es que a veces pasa, lo cierto es que así fue hoy. ¿El resultado? Un día satisfactorio musicalmente, bastante frío en cuanto a contacto humano, y francamente decepcionante para mi gorra. Quizá por eso es que suelto este escrito un pelín ofuscado, un pelín resentido, no es mi estilo, ustedes sabrán disculparme.

(<https://www.facebook.com/flor.goldstein.3/posts/10210765210919840>)

Esa relación intensa de intercambio entre espacio y músico, que se refleja en las actuaciones y en las sensaciones transmitidas a los artistas, están muy presente en la visión de Flor hacia la música callejera. En entrevista la saxofonista también habla de esos procesos de interferencia mutua que por un lado enmarco en las distintas formas de intercambios simbólicos vividas en la calle, y por otro, en un diálogo constante que existe entre músico/músicos y espacio.

¿Cómo suena hoy mi saxo aquí en este espacio? ¿Cómo rebota? ¿Cómo estoy yo? ¿Cómo está la caña? ¿Cómo está la calle? ¿Qué pasa con la calle? ¿Hay gente, no hay gente? Todo eso va haciendo que ese momento sea único y sea como es. Ahora, si uno pretende que todo tiene que ser como tiene que ser y como fue ayer que sonó exactamente como uno quería... No, para eso es necesaria otra infraestructura. La calle influye mucho en la música, a mí me influye incluso el paso de la gente. Si la gente está súper nerviosa y pasa rápido o de pronto viene un viejito con un bastón, tuc-tuc, tuc-tuc, tuc-tuc... Y yo sin darme cuenta empiezo a ir con un tan-tan, tan-tan, tan-tan... [risas].

Este tipo de relación de los músicos con la calle debe ser comprendida a partir del campo artístico de la actividad. Esa interconexión con el espacio y las relaciones sociales que ocurren en él son percibidas a partir de un matiz sensitivo y emotivo inherente al arte. No obstante, a través del contacto continuado con la actividad, fui percibiendo diferencias importantes en relación a las intervenciones callejeras. Esas observaciones me llevaron a concluir que dentro del espectro amplio de la música de calle existen dos formatos principales y distintos a la hora de ejercerla y de ocupar el espacio. No todos los músicos y actuaciones son iguales, una constatación que no pasa simplemente por las diferencias encontradas en repertorios o estilos musicales. Esa diferenciación se observa principalmente a través de la intencionalidad de los sujetos y por la forma en que éstos se relacionan con la música, espacio e intencionalidad artística que puede o no estar presente en las intervenciones callejeras.

A través de los datos recopilados a partir de la observación participante, del contacto y discurso de músicos, vecinos, comerciantes y administración pública, quedaron latentes dos formas amplias de ocupar el espacio a través de la música. La primera forma de ocupación está directamente vinculada con una intencionalidad de carácter artístico donde los intercambios materiales y simbólicos tienen un peso relativamente parecido. Mientras que en la segunda, es evidente una intencionalidad económica casi exclusiva y una menor, o ninguna, preocupación por el carácter artístico de la música callejera. Esas distintas formas de ocupación espacial interfieren directamente en cómo el espacio público es moldeado y se ve afectado por la música de calle.

Comprendiendo esas dos formas de relacionarse con la música en la calle basadas principalmente en la presencia o no de una intencionalidad artística más o menos evidente, subrayo que los músicos y/o grupos que tienen una intencionalidad económica exclusiva, o casi exclusiva, se caracterizan por:

- Hacer un uso considerado exhaustivo y reiterado del espacio público a través de la música callejera.
- Ser percibidos, por los demás actores sociales del espacio público consultados, en

algunas ocasiones – sujetos y música –, como poco respetuosos, invasivos y molestos. Lo que puede venir a generar situaciones conflictivas importantes.

- Ser relacionados como teniendo un vínculo mecanizado, repetitivo y poco elaborado con la música.

Mientras que por otro lado, nos encontramos con una forma antagónica de ocupar las calles que surge de músicos y proyectos callejeros, que también pasan por motivaciones económicas – aunque no exclusivamente –, y que a la vez tienen una intencionalidad artística muy bien marcada. En estos casos se percibe:

- Una motivación artística que marca las directrices básicas de las actuaciones.
- Que los intercambios simbólicos con las audiencias son tan o más valorados que los intercambios de carácter económico.
- Que la calle es percibida como un espacio legítimo del arte.
- La calle como un lugar que aporta un desarrollo y madurez específicos al artista.
- Que el espacio público es un lugar de experimentación que puede ser encarado como escaparate para distintos y diferentes proyectos artísticos de los propios sujetos, sean ellos callejeros o no.
- La calle es considerada un lugar de acceso directo a un público amplio y variado que el artista no encuentra en otros ámbitos.

El modelo de intervención espacial de carácter exclusivamente económico a través de la música suele ser rechazados por los demás actores sociales de la ciudadanía que acercan ese formato de música callejera a la mendicidad encubierta. Un hecho que carga tanto a individuos como actividad – de forma amplia – de la idea de estigma vista en Goffman (2006). Aunque se traten de dos formas distintas de relacionarse con la música callejera, y consecuentemente con el espacio público, puede ser difícil, en algunos casos, separar e identificar con claridad estos dos formatos de música de calle. Laura, música y cantante de *Potato Omelette* habla en entrevista (14/12/16) de la necesidad de que exista una campaña pedagógica en la ciudad para que los propios

públicos entiendan lo que es y sepan apreciar y diferenciar esas dos formas de música de calle. Mientras eso no ocurre, parte de la ciudadanía sigue haciendo una vinculación directa entre la música callejera y la mendicidad encubierta. Un hecho que afecta negativamente al colectivo de músicos callejeros de la ciudad que tienen proyectos artísticos callejeros pensados y elaborados para la calle y que entienden el espacio público como un lugar legítimo del arte. También en esta dirección y en palabras de Scott de *Desvariétés Orquestina*:

En algún punto muy gris, donde es muy difícil dibujar una línea, hay una línea [de separación]. Si llegas a no hacer más que trozos de una canción, la misma, una y otra vez... No sé hasta qué punto yo llamaría eso música. Y si encima lo haces sin cuidar el aspecto, sin cuidar la realización... (...) Hay de todo; hay supervivientes, hay músicos buenos pero que tampoco se preocupan demasiado en dar un producto artístico, y luego hay gente que sí que se preocupa [por el aspecto artístico de las actuaciones].

(Entrevista realizada el 04/06/16)

Las actuaciones de carácter repetitivo y que hacen un uso exhaustivo del espacio público generan una gran incomodidad entre los vecinos de las zonas ocupadas por la música callejera al moldear al espacio de una forma entendida como negativa. La vecindad, en algunos casos, al tener afectados sus derechos al descanso y a la intimidad, desarrolla un gran rechazo a prácticamente todas las formas y formatos de actuaciones musicales callejeras en sus barrios. Un hecho que ha dificultado el desarrollo normalizado de la actividad musical callejera principalmente en el centro de la capital, lo que analizaremos en el próximo capítulo.

Por otra parte, los proyectos musicales de carácter artístico normalmente son bien recibidos por la ciudadanía. Un hecho que puede ser fácilmente observado por la satisfacción por parte de los públicos en las actuaciones y que también puede ser medido en las gorras de los músicos. Además, he tenido la oportunidad de hablar con algunos comerciantes que tienen a músicos delante de sus establecimientos con una cierta regularidad. En la mayoría de los casos las actuaciones callejeras de carácter artístico son bien recibidas y aportan a los locales. En uno de los casos la dependiente de una de esas tiendas me comenta que tener a un grupo determinado en su puerta es un placer y que normalmente cuando están actuando quita la música del establecimiento

para tener una banda sonora en directo. La dependienta comenta también que por lo general los públicos entran en su establecimiento al final de los pases del grupo mencionado, un hecho que incrementa sus ventas. Por otra parte, también es necesario resaltar que existe una receptividad relativa de la vecindad hacia los formatos musicales callejeros más elaborados artísticamente. Al hablar con María – presidenta de la Asociación de Vecinos Ópera-Austrias –, ésta me comenta que hay algunos pocos músicos en el barrio a quien es un placer escuchar por la calidad de las actuaciones y, según ella, por la actitud respetuosa de esos pocos músicos hacia el descanso y privacidad de los vecinos²⁵.

Así, percibimos que la música callejera entendida como elaborada y que tiene un trasfondo artístico preparado y planeado puede venir a moldear y aportar de forma positiva la construcción colectiva del espacio urbano. Es notorio que cuando las actuaciones callejeras tienen la intencionalidad de llevar arte y cultura al espacio público estas iniciativas tienen una mayor probabilidad de ser bien recibidas por distintos ámbitos de la ciudadanía.

Vemos así que existen dos formas, legítimas y antagónicas, de intervenir en el espacio a través de la música. Estas dos perspectivas y formatos de relacionarse con el espacio urbano a través de la música callejera pasan principalmente por cómo se entiende la misma, y a partir de eso, cómo y qué tipo de relaciones sociales se dan entre la música y los demás agentes del espacio urbano a la hora de su construcción colectiva. La música, en una escala micro-social, puede ser un elemento importante en el sentido de humanizar los espacios públicos al tener la capacidad de transformarlos de simples lugares de pasar a lugares de estar.

5.2 La calle como escenario

La relación intrínseca de los artistas con la ciudad está directamente relacionada con la perspectiva particular que los músicos callejeros tienen sobre el espacio urbano y sus formas de relacionarse con éste. Vuelvo a hablar de una relación de interdependencia y retroalimentación entre música y espacio y entre músicos y públicos a la hora de intervenir y moldear la calle. Debido a esa interdependencia y

²⁵ Profundaremos en esas cuestiones en el próximo capítulo.

retroalimentación, la relación de los músicos de calle con la ciudad es singular; la calle para éstos es el escenario diario de actuaciones mutantes que moldean y son moldeadas por las relaciones sociales. Analizar y reflexionar sobre, y con, la música callejera es pensar en profundidad la ciudad y el espacio urbano. En este sentido es importante hacer un acercamiento a las características concretas de la ciudad de Madrid de forma amplia y entendiendo cómo los músicos la perciben como escenario artístico y laboral.

La ciudad de Madrid, con una superficie de 604,3 Km² y con una población, a primeros de enero de 2016, de 3.165.883 habitantes, es una ciudad europea de dimensiones considerables. En números absolutos, Madrid tiene al principio del año 2017 23.892 más habitantes que el año anterior, lo que rompe con una suave tendencia de decrecimiento poblacional que empieza en el año 2010. En el Distrito Centro de la capital, principal espacio delimitado en esta investigación junto al Parque del Retiro, la población en la actualidad es de 132.644 personas²⁶. La Zona Centro se trata de un lugar con vocación terciaria, que a la vez, aún conserva un importante tejido residencial. En este contexto, también es importante hablar de la ciudad como destino turístico establecido que en el año 2016 recibió a más de 9 millones de visitantes con un crecimiento de 1,7% en relación al año anterior²⁷, un turismo concentrado principalmente en el Distrito Centro de la capital²⁸. Sin embargo, no podemos atenernos sólo a las cifras para poder dibujar y conocer la ciudad. Para profundizar en Madrid es necesario sumar a los números otros elementos para que nos acerquemos a lo que es el carácter de la ciudad.

Madrid es percibida y caracterizada, en el imaginario sobre la ciudad, como siendo una ciudad receptiva, abierta y callejera. En la Zona Centro todavía es común encontrarnos por las calles sociabilidades inherentes a espacios “menos urbanizados”, resquicios vinculados al llamado “mundo rural”. En el centro no es raro encontrarnos con vecinos – principalmente los de edad avanzada – que durante el verano bajan sus sillas a las aceras para compartir el cotidiano y “tomar el fresco”.

Es interesante también observar como en las fiestas de la Paloma y de San Isidro –

²⁶ Datos obtenidos a través de la revisión del Padrón Municipal de Habitantes (PMH)

²⁷ <http://www.madrid-destino.com/es/turismo/estadisticas-turismo>

²⁸ Destaco los números totales de visitantes a Madrid por la vinculación existente entre la música callejera y el turismo parte de los públicos presentes en las actuaciones callejeras son turistas.

dos de los festejos centrales de la ciudad – las tradiciones populares relacionadas al ámbito rural son rescatadas, resignificadas y ritualizadas. En las fiestas de los patronos las verbenas se parecen a las de las fiestas de un pueblo castellano cualquiera, pero, con dimensiones madrileñas. La relación del madrileño con el espacio público es intrínseca, los espacios públicos de la ciudad siguen siendo lugares de relaciones sociales que muchas veces van más allá de las relaciones efímeras y lejanas que, en un principio, pueden caracterizar las grandes ciudades.

Por otra parte, Madrid se va consolidando como un importante destino turístico nacional e internacional. Por el distrito central – que aglutina los principales puntos de interés turístico, cultural, gastronómico y comercial – vemos un desfile de idiomas y nacionalidades que pasean por sus calles – a pie o montados en *segways* – normalmente llevados de la mano y direccionados por un guía angloparlante. Pero, además del turismo extranjero que viene a la ciudad, también nos encontramos con un turismo interno relevante. Un turismo que viene a visitar la capital y nutrirse de una identidad más amplia que podemos caracterizar como nacional. Visitar el Museo del Prado, el Palacio Real, la Puerta del Sol, un partido en el Santiago Bernabéu, una corrida en la plaza de toros de Las Ventas, un domingo de Rastro, o comprar la lotería de navidad en Doña Manolita, es apropiarse y retomar una identidad colectiva fuertemente vinculada a lo que es Madrid, la capital. Esa ocupación espacial de la ciudad está permeada por un murmullo constante que emana de las voces y sonidos generados por la propia ocupación del espacio urbano. Un paisaje físico, simbólico, visual y sonoro, que hace parte de una acotación específica y subjetiva de lo que es Madrid. Una realidad construida y en construcción por los distintos contextos socioculturales que se encuentran y relacionan a diario en el espacio urbano de la ciudad.

Es en este lugar – real y ficticio, acotado y subjetivo – donde la música callejera entra en contacto, moldea y compone lo que entendemos por el centro de Madrid. La música sigue esos flujos de personas y movimientos urbanos y es constructora y construida por ellos. La música callejera – guardadas sus dimensiones y alcance – debe ser entendida como un elemento más en la construcción de la identidad urbana madrileña. ¿Qué sería del Rastro sin la música? Una observación corriente hecha por algunos de los interlocutores que ejercen la música callejera los domingos por la mañana en este espacio. La Plaza de Oriente toma forma con la música del arpa gótica de Víctor, el Barrio de las Letras es más vivo con la música callejera de *Desvariétés*

Orquestina durante el Mercado de la Ranas. La música en la calle ayuda a componer los espacios, ésta debe ser percibida como una banda sonora sutil que trabaja en la construcción del propio paisaje urbano y sonoro de la ciudad.

Por otro lado, y de una forma complementaria, también es importante entender qué y cómo es Madrid para los músicos callejeros. En las calles de la ciudad nos encontramos con algunos músicos madrileños y una mayoría de músicos extranjeros o de otras regiones del país. Sujetos que encuentran en la música callejera tanto una forma de ingresar y ubicarse en el entramado sociocultural y económico de la ciudad, como de desarrollar proyectos artísticos callejeros o que pasan por la calle. Individuos originarios de, o que eligen a Madrid como lugar de residencia y sus calles como espacio para el desarrollo de su actividad artístico-económica.

La figura del músico tiene un carácter viajero, la música se desplaza en muchos y distintos sentidos, y en muchos casos, el músico la acompaña. Las giras y conciertos son una constante en el cotidiano del músico profesional; movimientos regionales, nacionales e internacionales que hacen parte del oficio musical. Debido también a ese tipo de movimiento y fluidez nos encontramos en las calles de la ciudad con artistas con procedencias muy diversas: franceses, italianos, argentinos, búlgaros, rumanos, estadounidenses, húngaros, chilenos, etc. Además de músicos de otras regiones del país que vienen a la ciudad de forma permanente o esporádica y que se sumergen en el ejercicio de la música de calle por distintas razones y con diferentes intencionalidades. En cierta medida, podemos entender la música y al músico callejero en la actualidad como una reinterpretación de lo que fue la figura del juglar en la edad media. Entendiendo al juglar, a partir de las reflexiones de Jacques Attali (1978), como un personaje itinerante y en movimiento que se desplazaba con y por la música: “El juglar no tiene empleo fijo: se desplaza para proponer sus servicios a domicilio. “Es” la música y el espectáculo del cuerpo. La crea, la transporta y por sí solo organiza su circulación.” (Attali, 1978: 30).

El venir y/o afincarse en Madrid pasa por decisiones multi-causales que se relacionan a ámbitos profesionales, personales, o ambos a la vez. Las perspectivas sobre la ciudad, tanto de los músicos foráneos como la de los autóctonos, son de gran valía para entender si Madrid es un lugar atractivo a la hora de ejercer la música callejera. En este sentido, es importante repasar algunas trayectorias, personales y profesionales, para

poder entender los posibles atractivos de la ciudad para artistas que en determinados momentos pasan por las calles de la ciudad con su música.

Filgue, madrileño, baterista y percusionista callejero, cuenta que su trayectoria callejera no empieza en Madrid, y sí en Granada. Al hablar de sus inicios en la calle el músico hace referencia a los estigmas existentes alrededor de la música callejera y que por eso se sintió más cómodo en hacer sus primeras incursiones musicales en el espacio público en una ciudad que no es la suya y lejos de su entorno social cercano. Filgue entiende Madrid como una ciudad interesante a la hora de tocar en la calle partiendo de una observación cuantitativa, “(...) es la capital de uno de los países más grandes de Europa”. Con ese comentario el músico hace hincapié en la cantidad de gente que se mueve por la capital entendiendo que una gran afluencia de personas es clave para el desarrollo óptimo de la música callejera. “Te pones a tocar en Sol, haces un corro tremendo, paras cinco minutos, y cuando vuelves hay otra gente, nueva.” (27/03/16).

Filgue fue percusionista de los Swingdigentes, grupo que tenía una postura ideológica vinculada a la ocupación espacial de la ciudad a través del arte. En este sentido, el baterista y percusionista habla de una cierta aura callejera que se refuerza en la ciudad con el movimiento 15M en 2011, donde según él, la ciudadanía empieza a apropiarse del espacio público de una forma diferenciada²⁹.

Esa idea de apropiación del espacio vinculada al gran flujo de personas que pasan a diario por las calles de Madrid, hace que la percepción de Filgue sobre la ciudad sea positiva cuando le pregunto si Madrid es una ciudad interesante para la música callejera. Además, el músico resalta también la climatología de la ciudad que permite estar en la calle durante una gran parte del año. Filgue entiende el clima madrileño como un generador de un cierto aire callejero que puede ser percibido en el contexto sociocultural, y espacial, de la propia ciudad. Sin embargo, aunque el músico remarque los aspectos positivos de la ciudad para la música de calle, éste también pone en juego la cuestión normativa que afecta la música callejera en Madrid. Filgue hace referencia a la Ordenanza de Protección contra la Contaminación Acústica y Térmica del 2011 que regula la música de calle en la ciudad y al Decreto del Concejal del Distrito Centro de 7

²⁹ Apropiación espacial observada por Estalella y Corsín Jiménez (2013) a la hora de analizar los movimientos asamblearios post-15M que toman las calles y plazas de la ciudad a través de asambleas populares que, entre otras cosas, incentivan a la ciudadanía a empoderarse y apropiarse del espacio público.

de octubre del 2013, que restringe la actividad en las calles del centro de la ciudad³⁰. Para el músico el aparato regulador que existe en la actualidad es extremadamente perjudicial para el desarrollo de la música de calle en la ciudad y hace que la ciudad pueda dejar de ser atractiva para el ejercicio de la música de calle.

Por otra parte, Danielle, italiano y saxofonista de *Madrid Hot Jazz*, tiene una visión positiva en relación a la ciudad a la hora de tocar en sus calles. Dice que la poca experiencia callejera que tiene en Madrid – su grupo se limita a tocar los domingos en el Rastro y él, en solitario, ha estado algunas veces en el Retiro – es muy positiva. Danielle hace una lectura principalmente desde el punto de vista económico remarcando que tanto El Rastro como el Parque del Retiro son espacios con una gran afluencia de turistas extranjeros. Turistas que, según el saxofonista, tienen una mayor sensibilidad hacia la música de calle por estar más familiarizados con ella. Además, Danielle comenta también que ese público específico tienen un mayor poder adquisitivo y consecuentemente, el intercambio económico fruto de esta interrelación es más rentable para su grupo.

Aníbal, argentino y guitarrista, comparte el punto de vista de Danielle y me cuenta que las principales contribuciones económicas que reciben – Mario y él, violín y guitarra – son de turistas extranjeros que pasan por la calle Arenal³¹. Para Aníbal, Madrid es una ciudad interesante para la música callejera exactamente por tener en sus calles un flujo de personas constante y porque en ese flujo hay una importante cantidad de turistas extranjeros. Sin embargo, el músico también habla de forma positiva de otras ciudades españolas donde estuvo experimentando con la música callejera.

Reforzando esta idea es interesante traer la perspectiva de Osvaldo, argentino – el Hombre Orquesta –, en relación a tres espacios distintos que el músico ocupa en el centro de Madrid. Osvaldo toca en la calle principalmente los domingos por la mañana en la esquina de la calle Toledo con la calle Estudios – en la periferia del Rastro –, viernes y/o sábados por la tarde en la calle Huertas y de forma puntual en la calle Arenal entre semana. El músico me comenta que existe una gran diferencia entre los públicos

³⁰ Veremos el entramado normativo que afecta la música callejera en la ciudad en el próximo capítulo.

³¹ El discurso del guitarrista, por un lado, refuerza la idea de Danielle de que los turistas extranjeros son más solidarios a la hora de retribuir la música, y por otro, demuestra el total conocimiento de la dinámica de la actividad por parte de los músicos.

de estos tres espacios. Sobre la esquina de la calle Toledo con la calle Estudios, los domingos por la mañana, en sus palabras:

(...) la gente que pasa por allí no tiene la referencia o el conocimiento de lo que es el *dixieland*. Muchos te ven como un payasito, piensan, este tipo no tiene dinero ni para comprar una trompeta y anda ahí tocando a un embudo, pobre desgraciado.

(Entrevista realizada el 07/06/16)

Uno de los instrumentos que toca Osvaldo en sus actuaciones es el cazú – *kazoo* –, un instrumento musical de la familia de los membranófonos, que está conectado a una manguera que tiene un embudo en uno de sus extremos, un elemento escénico. El cazú está metido dentro del embudo, pero, el instrumento musical no es el embudo y sí el cazú. Osvaldo comenta que en muchas ocasiones la audiencia no entiende el juego lúdico del personaje y de sus instrumentos. Según el músico, en algunas ocasiones la comunicación entre artista y públicos – en este lugar en concreto, la calle Toledo – no se completa por el “poco conocimiento” que puede tener la audiencia en relación a formatos híbridos de espectáculos y estilos musicales específicos.

Por otra parte, así como Danielle y Aníbal, Osvaldo también hace referencia a la importancia de la figura de los turistas extranjeros que circulan por la calle Arenal, otro de los espacios ocupados por el artista. El músico hace hincapié en la importancia de este espacio exactamente por el tipo de público potencial que pasa continuamente por allí. Osvaldo, como los demás músicos citados, percibe una mayor receptividad a su espectáculo, y consecuentemente mejores propinas, por parte de los turistas extranjeros que pasean por las calles del centro.

Y por último, el músico hace referencia a la audiencia de la calle Huertas como muy interesante para su trabajo. Para Osvaldo, es en la calle Huertas, en el Barrio de las Letras, donde mejor encaja el Hombre Orquesta: “Un público simpático y receptivo, se crea otro tipo de comunicación. Algunas personas charlan conmigo, y me preguntan por los instrumentos, la música, etc.”. Es en este espacio donde el músico nota una relación más cercana y de mejor calidad con los públicos, siendo la calle Huertas el lugar preferido de Osvaldo para actuar principalmente por los intercambios simbólicos que se dan allí.

Otro ejemplo que corrobora esta percepción es la experiencia de Paolo – contrabajista que toca tanto con *Madrid Hot Jazz* como con *Los Madrugadores* –. Paolo establece una comparativa entre Génova – su ciudad de origen – y Madrid, comentando que lo que está pasando ahora en Génova es el mismo proceso que ocurrió en Madrid hace unos años. Los músicos de Génova empiezan a darse cuenta de lo interesante que puede ser el espacio público para sus proyectos musicales. El contrabajista cuenta que la última vez que estuvo allí vio por la calle a muy buenos músicos, cosa que no había visto nunca. Comenta que eso empieza a ser posible gracias a que la ciudadanía comienza a tener un cambio de perspectiva – en positivo – hacia los espacios públicos y hacia la música de calle, lo que fomenta que los espacios empiecen a ser atractivos para el arte y consecuentemente para los artistas.

Hablar del interés que ejerce un determinado espacio o ciudad para que un músico llegue a venir a actuar o afincarse en ella conlleva una serie de factores. Uno de ellos debe ser la receptividad que la propia ciudad ofrece a sus músicos. Al respecto de eso cabe preguntarse: ¿Es Madrid una ciudad receptiva y/o acogedora para los músicos callejeros? ¿Es una ciudad interesante para desarrollar la música de calle? Como vemos, la respuesta generalizada de los músicos que están por las calles de la ciudad es sí y no a la vez. Una respuesta positiva al percibir el potencial que tiene la ciudad para ejercer el arte callejero y negativa al centrar la mirada en las normativas locales que regulan el ejercicio de la música en los espacios públicos de la ciudad.

Las normativas que regulan la actividad en Madrid, en la actualidad, cubren la música con un manto que la acerca al delito. En las palabras del mismo Paolo sobre esa cuestión: “Cuando la policía me echaba [de la calle], (...) lo que más me molestaba era la vergüenza personal. No estaba enfadado, no pensaba en la pasta, bueno, un poco. Pero lo más importante era, por qué me tratan así.” Este sentimiento de frustración, impotencia e indignación es la visión general de los músicos que tocan en las calles de la ciudad en la actualidad. Las normativas municipales que regulan la música en las calles de Madrid, de una forma no intencionada, acaban por “criminalizar” la actividad. Debido a los diseños originales de las regulaciones, los músicos las entienden como instrumentos normativos que no dejan venir y/o expulsan a una gran cantidad de músicos que podrían estar enriqueciendo el panorama musical de la ciudad.

Como he dicho, en la visión general de los músicos callejeros con quien estuve en contacto, Madrid es una ciudad interesante para ejercer la actividad. Sin embargo, los

entramados reguladores que existen en la ciudad en estos momentos dificultan enormemente el desarrollo de proyectos artísticos callejeros en Madrid. Los músicos también consideran esos aspectos a la hora de decidir pasar o afincarse en la ciudad y principalmente, a la hora de pensar actuaciones callejeras que pueden venir a sumar positivamente al espacio urbano.

Madrid, desde la óptica de los músicos que pasan por las calles de la ciudad, tiene un gran potencial para albergar una escena musical callejera importante. Existen elementos que son clave a la hora de incentivar la toma del espacio público por proyectos musicales elaborados que pasan por la calle, o que están pensados para ella. Además, esos entienden que la música callejera puede ser un importante elemento para diseminar el arte en el seno de la sociedad de una forma amplia y democrática. No obstante, para eso es importante que existan herramientas que permitan gestionar la actividad para poder incluir y recibir, y no excluir y rechazar. Para los músicos, la música de calle en la ciudad debe empezar a ser percibida como un elemento que puede aportar de forma positiva a la ciudad y que hace parte de la creación de un espacio público abierto, inclusivo y apoderado por la ciudadanía.

5.3 Los itinerarios específicos de la música

La música callejera observada y analizada en esta etnografía se encuentra espacialmente delimitada a la Zona Centro de la ciudad, al Parque del Retiro y al Rastro. Por otra parte, entiendo necesario hacer una breve introducción y descripción sobre la música observada en el Metro de Madrid, un espacio donde la música está presente, pero, que ha sido analizado con menos profundidad debido a la complejidad metodológica que eso conllevaría y por no encajar por completo en el objeto de estudio acotado. Entiendo que es importante conocer el funcionamiento de la música callejera en cada uno de estos espacios para poder entender la dinámica y presencia de la misma en la ciudad en profundidad. Cabe destacar que tanto el mapeo realizado como el conocimiento de los espacios aquí descritos y analizados, son el resultado de aproximadamente 11 meses de salidas de campo sistemáticas basadas en la metodología de trabajo descrita en el capítulo 2. El contacto directo con los contextos espaciales y con los actores sociales que intervienen en ellos me resultó fundamental para entender la dinámica de la actividad musical callejera y sus relaciones con el espacio público.

En las próximas páginas veremos tanto la descripción de los lugares ocupados por la música de calle como la representación gráfica de los principales espacios ocupados por los músicos y grupos callejeros en la ciudad. A través de la cartografía vista aquí podemos visualizar y analizar las relaciones sociales a partir de la ocupación de la música en un territorio determinado entiendo que tanto la noción de territorio como la ocupación efectiva por parte de la música son procesos que están en constante construcción. Una aproximación teórica que apoya este argumento es la ofrecida por Darío Ángel Pérez (2011) quien sostiene que:

(...) el territorio no es simplemente una delimitación física, una topografía, unas edificaciones, puesto que el paisaje es siempre un producto de una sociedad concreta que ha vivido su historia en un espacio que ha heredado de sus antepasados, y las edificaciones son igualmente producidas socialmente. En esta forma, el territorio se renueva o se deteriora continuamente y está cruzado por fuerzas simbólicas producidas por los actores sociales que lo ocupan. Esta noción de territorio significa que éste existe en una dinámica de autorreproducción y transformación permanente y, por tanto, la red comunicativa y simbólica que lo atraviesa cambia constantemente. (...) El mapa no es sólo ni principalmente una representación orográfica o topológica, sino una representación espiritual de un territorio, y depende de los actores que lo construyen. El mapa es un reconocimiento y una proyección y, como tal, es el producto de los actores que viven el territorio, que a su vez viven conflictivamente la vida social y política.

(Ángel Pérez, 2011)

La perspectiva del territorio en cuanto lugar simbólico y dinámico es fundamental para poder entender tanto la ocupación espacial como las representaciones cartográficas vistas a continuación. Destaco que tanto una como otra están directamente relacionadas, construidas, manipuladas y transformadas por la ocupación temporal/situacional de los sujetos que ejercen la música en las calles de Madrid.

La descripción cartográfica vista aquí hace referencia a los principales itinerarios callejeros de los músicos. En este sentido, es importante entender que los mapas producidos no corresponden a días específicos, lo que plasmo en los mismos son las ubicaciones totales, y aproximadas, observadas durante todo el trabajo de campo. Los puntos registrados gráficamente deben ser comprendidos como lugares normalmente ocupados por los músicos en su labor cotidiana, pero, donde no existe una regularidad efectiva. En esta investigación, la herramienta cartográfica fue de gran utilidad a la hora

de objetivar, concretar y ubicar, de forma aproximada y relativa, la música en el espacio de la ciudad.

Por otra parte también es importante tener en cuenta que tanto el mapeo como la descripción y análisis de los espacios es generada por una relación de constante negociación entre investigador, sujetos y espacios. Las representaciones aquí presentes pertenecen a lugares y momentos que se encuentran cargados y compuestos por una lógica continua de movimiento y fluidez que proporcionan relaciones, encuentros y desencuentros igualmente fluidos y móviles. Apoyando esta idea, el trabajo de Pellicer et al (2013) nos habla de la ciudad como un lugar caracterizado exactamente por la noción de movimiento.

Hay en la ciudad movimiento de vehículos, de gente, de mercancías, de información, de imágenes, de sonido y de conocimiento. Tal movilidad es orquestada, directa o indirectamente, por los propios usuarios de la ciudad, sus habitantes, quienes compran, se desplazan, aprenden, se comunican, negocian e incluso llegan a amarse. De esta manera, la movilidad que genera la ciudad, y que a su vez la genera, da lugar a que las prácticas sociales de las personas se encuentren caracterizadas por el perpetuo movimiento y el constante recorrido.

(Pellicer *et al*, 2013:136)

5.3.1 El Distrito Centro

El centro de la capital es el espacio privilegiado de la música callejera en la ciudad. Es en esa zona en concreto donde se encuentran los lugares más emblemáticos de Madrid y donde existe una alta concentración de bares, restaurantes, establecimientos hoteleros, comercios y espacios peatonales. Un lugar con un gran flujo de personas que son atraídas y se desplazan por la zona motivadas principalmente por sus atractivos turísticos, de ocio y/o por el comercio local a pie de calle. Entre los espacios emblemáticos del centro nos encontramos con: Sol, Plaza Mayor, Plaza de Callao, el Mercado de San Miguel, las calles Arenal, Fuencarral, Gran Vía, el barrio de las Letras y la Plaza de Oriente. Lugares que son mezclas entre puntos de interés turístico y comercial y que hacen referencia a la propia identidad de la ciudad. Entendiendo a espacios determinados de las ciudades como elementos fundamentales en relación a la idea de construcción de identidades locales vinculadas a los mismos (Augé, 2010). El

centro de Madrid es un lugar con un gran flujo de personas, siendo este uno de los principales atractivos para el ejercicio de la música callejera en la zona. La música necesita una serie de elementos para desarrollarse y uno de los principales es la audiencia en potencial. El flujo de personas es una condición indispensable para el ejercicio de la actividad, la existencia de público es una de las premisas básicas para el desarrollo de la música callejera.

La música se desplaza por una gran parte de la Zona Centro llegando prácticamente a todos sus rincones, aunque esta ocupación es irregular y dinámica. Como vimos antes, la ocupación espacial está directamente interconectada a la intencionalidad de las actuaciones, que, pueden estar vinculadas a factores económicos y/o de orden sociológico. Además, la ocupación del espacio también está guiada por las sensaciones, intuición y conocimiento empírico de la dinámica de la actividad por parte de los músicos. Observando la ocupación de los barrios de Justicia y Universidad – ubicados en el Distrito Centro y separados por el eje de la Calle Fuencarral – se nota que la presencia efectiva de la música ocurre en lugares puntuales: en algunos puntos concretos de la Calle Fuencarral, en la Plaza de San Idelfonso, Plaza Juan Pujol, Plaza de Chueca, y de una forma menos expresiva – en la actualidad – en la Plaza Dos de Mayo. El propio diseño arquitectónico de la zona, caracterizada por calles y aceras estrechas, empuja a la música a espacios más amplios como son los de dichas plazas y calle. En este sentido, el hilo conductor que impulsa la apropiación de estos lugares es, por una parte, la amplitud de los espacios y por otra, el importante flujo de personas observado en ellos. Estos dos factores son clave para la ocupación musical callejera en los barrios comúnmente conocidos como Malasaña y Chueca.

Durante el trabajo de campo no observé una ocupación que vaya más allá de los lugares citados. Es más, en lo que se refiere a las plazas Dos de Mayo, de Chueca, San Idelfonso y Juan Pujol, la actividad de los músicos está directamente relacionada con las terrazas existentes en éstas. Mientras que en la Calle Fuencarral la audiencia de la música callejera consiste principalmente en los consumidores potenciales y/o efectivos del comercio de la misma³².

³² La calle Fuencarral está compuesta por un importante tramo peatonal y los músicos y grupos callejeros aprovechan esta característica para ejercer en ese espacio la actividad.



Plaza de San Idelfonso



Calle
Fuencarral



Calle
Fuencarral



Calle Gran Vía



Plaza de
Chueca

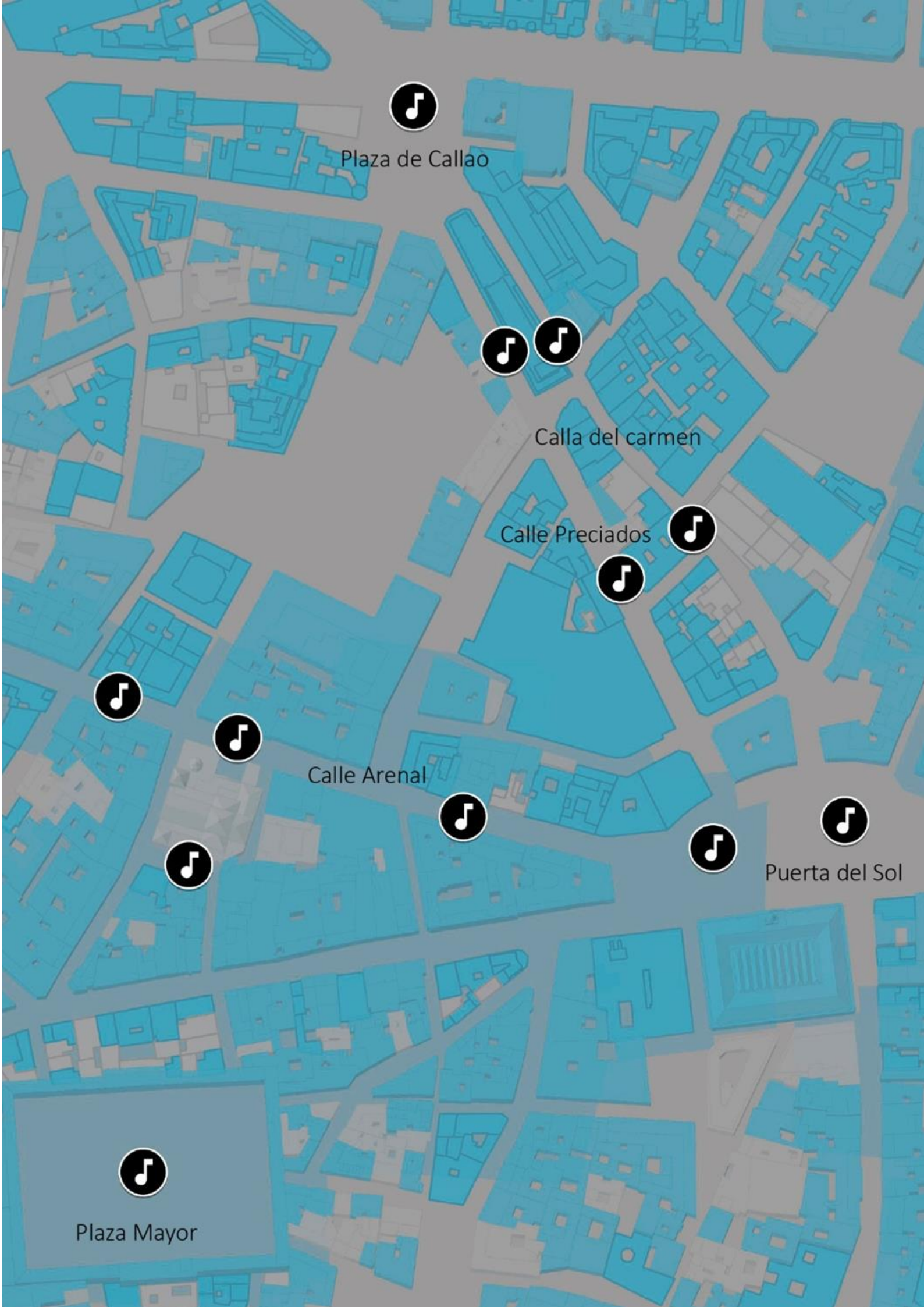
El otro eje central de la música callejera en la Zona Centro está compuesto principalmente por la Plaza de Oriente y Palacio Real, Plaza de Isabel II, Calle Arenal, Sol, por las calles Preciados, Carmen y Montera y por la Plaza Mayor. Aquí se observa una zona con grandes atractivos turísticos que se entremezcla tanto con el potencial del comercio a pie de calle del centro de la ciudad como con los establecimientos hosteleros encontrados allí.

En este “circuito callejero” podemos encontrarnos a músicos callejeros con una gran frecuencia. Durante el trabajo de campo solía ver a entre 10 o 15 músicos a lo largo de este recorrido. Entre ellos, muchos músicos del este europeo que ejercen la música de calle por una clara motivación económica y que normalmente son identificados como los músicos que hacen un uso intensivo e indiscriminado del espacio público. Ejemplifico estos casos citando a un violinista que está por las mañanas al lado del Teatro Real y por las tardes entre la catedral de la Almudena y el Palacio Real. Dicho músico me cuenta que dedica entre 6 y 8 horas diarias a la música de calle durante prácticamente toda la semana. Éste me comenta también que sus únicos ingresos económicos son los que vienen de las actuaciones callejeras y que son muy escasos. La motivación económica también es central en el caso de un guitarrista búlgaro que está prácticamente todas las tardes en los jardines de la Plaza de Oriente. Solía encontrarme con ese músico, e intercambiar algunas palabras con él, tanto en la Plaza de Oriente como en algunos domingos de Rastro. Es sobre los músicos originarios del Este de Europa sobre quien recae una gran parte de los estigmas y prejuicios relacionados con la música de calle. Estigmas existentes tanto por el ejercicio de la música en la calle como por su condición de extranjeros “del este”. Es principalmente sobre estos sujetos que recae la vinculación directa que existe entre las actuaciones musicales callejeras y la mendicidad encubierta. Los llamados “músicos del este”, y más concretamente “los músicos rumanos”, son músicos que han migrado a España por cuestiones principalmente económicas y que tienen en su contra los prejuicios que conllevan ser identificados como inmigrantes y como europeos del este a la vez. Carmen Vela – música y productora de las Noches Bárbaras –, en entrevista, habla exactamente de los prejuicios que sufren este colectivo de músicos en concreto. Carmen comenta que en algunos casos la calidad musical de esos músicos que están bajo ese doble estigma – el de músicos callejeros por una parte y el de europeos del este por otra – es muy grande.

Dice Carmen que estos estigmas y prejuicios muchas veces no nos permite apreciar las actuaciones de éstos, siendo algunos de ellos muy buenos músicos³³.

Por otra parte, en el eje callejero de Plaza de Oriente, Calle Arenal y Sol, también nos encontramos con proyectos artísticos callejeros muy elaborados. Durante mucho tiempo la Plaza de Isabel II – Ópera – fue el escenario privilegiado para los Swingdiggers con su espectáculo de swing y *break dance*. En la Plaza de Oriente – frente al Palacio Real – podemos encontrarnos con Víctor y su arpa, tocando música celta y con una escenografía extremadamente bien cuidada y elaborada. En la calle Arenal nos encontramos con Aníbal y Mario – guitarra y violín – y sus versiones de temas clásicos y populares que tienen un gran éxito entre la audiencia. Vemos al a veces trio y a veces quinteto de música clásica que está prácticamente todas las tardes, en la Calle Preciados, del Carmen o Fuencarral. Además de los ya míticos mariachis de Sol. En este pequeño recorrido se percibe la heterogeneidad de la música callejera en relación a las intencionalidades, formaciones, orígenes de los músicos y formas de ocupación. Ese es el circuito callejero más latente y activo – junto al Parque del Retiro – que tenemos en la ciudad.

³³ Entrevista realizada el 26/09/16.



Plaza de Callao



Calla del carmen

Calle Preciados



Calle Arenal



Puerta del Sol



Plaza Mayor

En Relación al centro también cabe destacar la ocupación callejera musical que existe en el Barrio de las Letras. Un rincón tradicional de la ciudad que albergó y alberga en sus calles un importante entramado gastronómico e histórico-cultural. La ocupación musical en el barrio gira principalmente alrededor de las terrazas existentes en la Plaza del Ángel y de Santa Ana y en la Calle Huertas. Sin embargo, aparte de estos puntos estratégicos, he visto ocupaciones puntuales en la Calle León, en la Plaza de Matute, y más recientemente delante del CaixaForum.

La mayor parte de los músicos que circulan por esa parte específica de la Zona Centro también son originarios del este europeo y tienen en sus itinerarios diarios de terrazas a las Plazas del Ángel y Santa Ana, y en algunas ocasiones, la Plaza de Matute. La presencia de este colectivo específico de músicos ha generado conflictos y un cierto mal estar en el pasado entre vecinos y asociaciones de vecinos, cuestiones sobre las cuales hablaré más adelante. Por otra parte, me comenta Ana – violinista de Ombligo – que intentó hacer las terrazas de la Plaza de Santa Ana pero que prefirió no tocar allí en cierta ocasión por sentirse incómoda: “Los rumanos me miraban mal, no que no me hayan dejado tocar, pero no les hacía mucha gracia que estuviera allí.”. La apropiación y acaparamiento de determinados espacios es una de las ideas generales que existen alrededor de la figura de “los músicos rumanos”. Durante mi contacto con los músicos escuché relatos completamente antagónicos que confirmaban y refutaban determinados prejuicios sobre esos actores. Por una parte, existen discursos que remarcan una apropiación de determinados espacios por estas personas y una actitud muchas veces descrita como “mafiosa” y por otra, discursos que van en la dirección opuesta y que resaltan que éstos son músicos como los demás ejerciendo la música callejera como muchos otros músicos que no tienen la carga de estigmas y prejuicios que tienen ellos como Europeos del Este³⁴.

Por otro lado, siguiendo con la ocupación en el Barrio de las Letras, también se puede encontrar en esa zona a grupos como *Desvariétés Orquestina* tocando música de “la belle époque” en la Calle León durante el Mercado de las Ranas³⁵. Además, también vemos la apropiación de las calles del barrio por Osvaldo – el Hombre Orquesta – que

³⁴ En ese estudio preferí no profundizar en esas cuestiones específicas por no haberme aproximado de una forma efectiva a este colectivo en concreto. En este sentido, pienso que no sería correcto y/o ético entrar en discusiones sobre los roles que ejercen los llamados músicos del este y un pseudo *modus operandi* atribuido a éstos.

³⁵ Evento cultural promovido por los comerciantes del barrio que se realiza el primer sábado de cada mes con el objetivo de dinamizar y atraer visitantes al barrio.

sale a la Calle Huertas durante algunos fines de semana del mes. Y, a Flor con su saxofón que está feliz con su sitio recién descubierto, la explanada del CaixaForum. A pesar de los atractivos del Barrio de las Letras no se suele encontrar a muchos músicos callejeros en la zona, salvo en los lugares citados. Eso se debe, como en Malasaña y Chueca, a la propia estructura arquitectónica y espacial del barrio – con sus calles estrechas – y por tratarse de una zona que sigue manteniendo un fuerte carácter residencial donde los vecinos defienden con ímpetu sus intereses, entre ellos el derecho al silencio.



Plaza de Sta. Ana



Plaza del Ángel



Calle de las
Huertas



Calle del León



Plaza de Matute

Paseo del
Prado



CaixaForum



Calle de Almadén

5.3.2 El Rastro de Madrid

El Rastro es un espacio de intercambio e interacción social – basado en el comercio ambulante y de segunda mano – enmarcado justo en el centro de la capital. El mercadillo semanal puede ser entendido como un lugar y momento concretos que alberga a distintas sociabilidades que se encuentran los domingos y festivos por la mañana en La Latina, Zona Centro de la capital. Un espacio simbólico que pertenece a la identidad madrileña, allí la ciudad interacciona codo con codo – literalmente – consigo misma y con la alteridad. Se trata de un espacio que atrae tanto a vecinos del barrio y de distintas zonas de la ciudad como a un número expresivo de turistas. El Rastro, con su enmarañado “caótico” de puestos y tiendas, obliga al contacto cercano tanto entre los distintos vecinos de la ciudad amplia como con el otro; el extranjero, el turista que busca un espacio de ocio y de experimentación del entramado social profundo de la ciudad.

Junto al aspecto económico/comercial del Rastro también es necesario destacar las características artísticas y culturales encontradas en el mismo. Aparte de los puestos ambulantes y callejeros que venden todos tipos de artilugios – pilas y aparatos electrónicos, ropas y artículos para el hogar, productos nuevos o de segunda mano, souvenirs, pósteres de corridas taurinas míticas, abanicos, sombreros y un largo etc. –, nos encontramos también con los tradicionales anticuarios y tiendas de segunda mano de la zona que abren sus puertas los domingos en el horario del Rastro. Hacer un recorrido a través de estas tiendas es sumergir en la propia historia y trayectoria sociocultural de la ciudad a través de los objetos. Un paseo atento por las calles que albergan estos anticuarios nos hace convertirnos en buceadores en un mar de objetos cargados de significados y simbología. Entendiendo, a partir de las premisas de Llorenç Prats (2005), a los objetos como elementos que mantienen un fuerte vínculo con las biografías de las personas y pensándolos desde la perspectiva del patrimonio cultural (Prats, 2005: 25). El Rastro, a través de sus anticuarios y tiendas de segunda mano es un espacio presente que remonta a la historia a través de la memoria y del objeto.

Por otra parte, en la actualidad, el arte es un elemento intrínseco al Rastro de Madrid. Por sus calles nos encontramos tanto con los objetos artísticos albergados en tiendas de segunda mano y anticuarios como con una ocupación callejera artística efectiva. En las calles dominicales del Rastro es habitual encontrarnos con fotógrafos ambulantes artesanos y sus cámaras de fuelle, con estatuas vivientes de distintos tipos,

pintores, artesanos, y por supuesto, con músicos callejeros. La música callejera en el Rastro tiene su peculiaridad, entiendo y afirmo que el Rastro de Madrid empieza a tomar la connotación de un espacio privilegiado en relación a la música callejera en la ciudad. Hago esta afirmación por observar que este es un lugar que aglutina a proyectos musicales elaborados que en un determinado momento pasan por el espacio público. Hablando de elaboración en los sentidos conceptuales, escenográficos y de performance de los grupos que encontramos allí. El Rastro alberga al día de hoy – de forma relativamente regular – a grupos como: *Madrid Hot Jazz*, *Jingle Django*, *The Dawlins*, y *Los Madrugadores*. Y en un pasado reciente a grupos como: *Madrid Manouche Family* y *Desvariétés Orquestina*. Proyectos artísticos pensados para la calle, o con un pronunciado carácter callejero.

¿Y qué buscan, qué lleva a estos músicos o formaciones musicales a tocar en la calle los domingos por la mañana? Aquí es necesario retomar la cuestión de las distintas motivaciones e intencionalidades que llevan al músico a tocar en la calle. En el caso del Rastro – y del perfil específico de músicos que comento – las motivaciones pasan por una mezcla de intencionalidades de carácter ideológica, artística y económica. Motivaciones híbridas que están entre la creencia en un modelo de difusión del arte gratuita y asequible, el contacto directo y distinto con las audiencias, la promoción de los proyectos artísticos grupales y personales, y por una motivación económica transversal a todo eso. El Rastro de Madrid, al día de hoy, parece ser el lugar idóneo para los músicos callejeros que salen a la calle con esas intencionalidades híbridas.



Calle
Toledo

Calle
Estudios

Calle Duque de Alba

Calle Maldonadas

Calle
Embajadores

Calle Encomiendas

Plaza de
Cascorro

5.3.3 El Parque del Buen Retiro

El Parque del Retiro es otro espacio emblemático de Madrid. Localizado en la zona central de la ciudad es uno de los principales y más visitados espacios verdes de la capital y funciona como una válvula de escape para los madrileños. Se trata de un espacio con un cierto aire bucólico que aísla a quien pasa por él del resto de la ciudad. Además, el parque es un importante espacio de ocio y sociabilidad de la capital que reúne y propicia una serie de actividades lúdicas, culturales y deportivas. En el interior del mismo están presentes lugares con un importante atractivo cultural como el Palacio de Cristal y el Palacio de Velázquez, además, el parque es el escenario habitual de la famosa Feria del Libro de Madrid. El Parque del Retiro cuenta con una extensión total de 118 hectáreas y se localiza en uno de los bordes de del Distrito Retiro, muy cerca de los principales museos de la ciudad y de la almendra central de la capital. En el Retiro nos encontramos con una mezcla de atractivos culturales y naturales en una ubicación central que proporciona una gran afluencia por parte de visitantes de otras zonas de la ciudad y de turistas que lo visitan con frecuencia. Las explanadas, caminos y fuentes, junto a la gran afluencia de visitantes – madrileños y foráneos – conforman el escenario perfecto para las actuaciones artísticas callejeras. Un arte callejero heterogéneo que pasa por la magia, teatro de títeres, retratistas, grupos de bailarines de flamenco e hip-hop y poetas con sus máquinas de escribir preparadas para regalar poesía. En ese contexto artístico amplio no podría faltar la música. En el Parque del Retiro podemos encontrarnos a músicos diariamente, aunque la afluencia de éstos aumenta considerablemente con la llegada del fin de semana y de las temperaturas más agradables, una ocupación espacial que coincide con la mayor presencia de visitantes al parque.

El perfil del músico que va al parque también es muy heterogéneo, lo que sigue la misma tendencia de la Zona Centro, sin embargo, también es cierto que esta heterogeneidad se agudiza durante los fines de semana y cuando hace buen tiempo. La climatología, como parece lógico, ejerce una influencia vital a la hora de ejercer la actividad³⁶. No obstante, en el parque existe una ocupación más o menos constante durante todo el año por parte de los músicos identificados y llamados ampliamente

³⁶ En las entrevistas, los músicos se refieren a la variable climatológica diciendo que para la actividad no es bueno que haga ni mucho frío ni mucho calor; lo ideal son las medias estaciones que invitan a salir a la calle y a pasear.

como “del este”. Éstos están dispersos por prácticamente todo el parque y suelen estar y tocar durante muchas horas seguidas. Hablando con uno de los músicos que están a diario en el parque – acordeonista de origen rumano –, éste me comenta que toca en el Retiro durante prácticamente todo el año. Me cuenta también que su situación socioeconómica es muy delicada y que la música de calle es su único ingreso económico³⁷.

Por otra parte, también se observa que la música encontrada en el Retiro puede tener un aspecto artístico muy elaborado. Los mismos atractivos que llevan a llenar el parque de visitantes madrileños y extranjeros también llevan a los músicos al Retiro cuando las temperaturas son agradables, en algunos días el parque puede ser comparado a un gran estudio a cielo abierto. En el parque – principalmente en el paseo junto al lago – suelen reunirse una gran cantidad de músicos que están teniendo sus primeros contactos con la música callejera y/o que acaban de formar nuevas agrupaciones para probar nuevos proyectos – callejeros o no –. De paso, en muchos casos, nos topamos con la presencia de la gorra o estuche que está en el suelo “por si acaso”, “para ver qué pasa”.

En el parque he visto muchos formatos y tipos de música: formaciones clásicas que van de 3 a 8 músicos, grupos de música balcánica, grupos de música medieval, guitarra y voz, guitarras flamencas, formaciones de jazz, swing, etc. En prácticamente todas las entrevistas realizadas para la investigación los músicos cuentan que en algún momento pasaron por el Retiro, principalmente, al inicio de sus trayectorias callejeras. Los entrevistados recuerdan esa etapa con mucho cariño y añoranza. Con eso concluyo que el Parque del Retiro es una especie de incubadora natural de la música de calle en la ciudad. Por allí pasaron o comenzaron una buena parte de los músicos que están, que pasan, o que pasaron, con la música por las calles de la ciudad. El Retiro es percibido por los músicos, en general, como un lugar híbrido que está entre un lugar idóneo para ensayos sin pretensiones y un espacio abierto a experimentaciones y primeras incursiones en la música callejera.

³⁷ En el caso del músico citado, su motivación para ejercer la actividad es exclusivamente económica. La situación de este músico en concreto es muy parecida a la de los demás músicos “del este” que ocupan el parque. Hablamos de sujetos inmersos en una situación de “fragilidad social” y que encuentran en la música de calle una forma de supervivencia. Aunque esta afirmación debe ser matizada, no pretendo y no puedo decir que todos o la mayoría de los músicos callejeros originarios de Centro-Europa – y que ejercen la música en las calles de la ciudad – están en situación de exclusión social por el simple hecho de no haber profundizado en estas cuestiones específicas.

En un principio, puede parecer que la música en un espacio como el Retiro solo pueda aportar al mismo, al final, hablamos de actuaciones artísticas en el espacio público, y a priori, de carácter gratuito, que deberían ser entendidas como beneficiosas y enriquecedoras, pero, esta no es la realidad. De acuerdo con los interlocutores la música en el parque también pasa por un control estricto en relación al uso de percusión y amplificación. En este sentido, traigo el discurso de un guitarrista callejero que es muy revelador en relación a cómo la música en el espacio público – y de una forma específica en el Parque del Retiro – puede ser percibida:

A mí en el Retiro me han caído unas 20 multas más o menos. No las pagué nunca (...) son multas administrativas que prescriben después de 5 o 6 años. Pero es que a mí ya no me importaba nada [estaba harto de la situación que se repetía a diario], se acercaba el poli, porque yo tocaba con un ampli [amplificador] muy chiquito, porque la guitarra no se oye, en el Retiro menos, como es tan abierto... Un ampli que si te ibas a la acera de enfrente ya no se escuchaba. Pues venían y me multaban por el ampli. (...) por contaminación ambiental, se pueden quejar los vecinos [dice el policía]. Yo estaba en medio del Retiro, miro, y digo: ¡los vecinos!, ahhh, ¿aquél edificio que está allí a 500 metros? Porque es el edificio más cerca que veo ¿Qué me estas contando? Mira, déjame en paz, ¿qué quieres, multarme? Toma el DNI, haz la multa, dame la copia. ¿Ya me has multado? Pues ahora sigo tocando. No se puede multar 2 veces por lo mismo, volví a enchufar el ampli y seguí tocando. El tipo se quedó mirando diciendo que tenía que apagarlo y le dije: ¡pues no lo apago! ¿Sabes por qué? Porque tengo la mala costumbre de comer todos los días, y si no lo enchufo no se escucha, y si no se escucha no me ponen dinero. ¿Entiendes la lógica?

La Ordenanza de Protección contra la Contaminación Acústica y Térmica del año 2011 explicita en su artículo 41 la clara prohibición del uso de la amplificación en las actuaciones musicales en el espacio público:

No se permitirán en el medio ambiente exterior actuaciones que empleen elementos de percusión, amplificación o de reproducción sonora, salvo aquellas que puedan autorizarse en zonas especialmente delimitadas, previa comprobación de que no produzcan perturbación de la convivencia vecinal.

El texto de la ordenanza habla de forma manifiesta sobre la prohibición de la utilización de amplificadores en las actuaciones en el medio exterior. Como es evidente, el agente de la autoridad simplemente estaba haciendo cumplir la ordenanza al multar al guitarrista que cito. No obstante, la cuestión es más profunda y tiene más matices de lo que parece. Teniendo como base la Ordenanza de Protección de la Atmósfera contra la

Contaminación por Formas de Energía del Ayuntamiento de Madrid del año 2003, se establece un nivel máximo de emisión de 65 decibelios para zonas verdes de acuerdo con una tipología presente en la normativa. Sin embargo, de acuerdo con el estudio sobre la contaminación acústica en el Parque realizado por Martínez y Moreno (2013) – que tiene como base los niveles de emisión citados en dicha normativa –, los valores medios de contaminación acústica en el ese espacio llegan a 68,9 decibelios durante el día. En el mismo estudio, los autores dicen que un 77,6% de los medidores utilizados en el estudio sonoro superaron los 65 decibelios estipulados como límite en la normativa. Destacando intervalos de contaminación que van de 70 a 74 – niveles bastante elevados – y de 75 a 79 decibelios – situaciones especialmente ruidosas – (Martínez y Moreno, 2013). No obstante, lo más importante es entender cuáles son los principales focos de contaminación acústica en el parque. En su investigación, los autores apuntan claramente cuáles son éstos:

Las fuentes de ruido que contaminan su interior [Parque del Retiro] son previsiblemente las grandes y transitadas vías que lo delimitan, con varios carriles de tráfico rodado en ambos sentidos. (...) los valores sonoros más elevados dentro del parque se corresponden con el entorno de las vías por las que circula un mayor número de vehículos al día. Al norte, la Plaza de la Independencia y la unión de las Calles de Alcalá y de O'Donnell y, al este, la Avenida de Menéndez Pelayo, determinan unos valores sonoros muy elevados en toda la zona norte y nordeste del parque. Al oeste, la Calle de Alfonso XII marca un eje ruidoso que lo delimita externamente.

(Martínez y Moreno, 2013: 147)

En el Parque del Retiro los músicos callejeros comparten el espacio del mismo entre ellos y con los demás artistas que actúan en éste. Sobre esas cuestiones, es interesante observar, a través del discurso de John y Miguel – guitarristas de pop/flamenco –, cómo la ocupación espacial del parque se auto-regula³⁸. Sobre este tema, me cuenta Miguel que la premisa básica ideal de organización para la ocupación del parque es el respeto mutuo.

³⁸ Durante todo el trabajo de campo he presenciado un único caso de conflicto relacionado con la ocupación del parque por parte de los músicos.

La historia es respetar, ¿no? Si tú estás ahí yo no me voy a poner enfrente a tocar, y ya está. Guardar un espacio de sonido también... (...) Si no llegas pronto... Igual llegas un día y no hay nadie, o llegas un día y hay uno, dos, tres, cuatro. Si llegas igual a las 7 de la tarde y ya están allí puestos, no les vas a echar, claramente. O te vas a otro lado y te buscas un poco las vueltas o te vas a casa. Igual si estás tú y llega otro. Ese es el respeto, el que realmente es artista sabe que hay que respetar.

(Entrevista realizada el 23/05/16)

Esa dinámica de ocupación basada en el respeto es fundamental para el ejercicio de la música de calle. En un principio, y de forma general, los músicos de la ciudad entienden que no existen conflictos – entre los propios músicos – importantes en Madrid por la ocupación de espacios para tocar. Éstos perciben que la ocupación callejera se auto-regula de una forma dinámica y natural. Así como he dicho que he presenciado un único episodio conflictivo por la ocupación espacial en el Retiro, también debo decir que en los demás puntos observados no observé a ningún conflicto relevante por este motivo.

Junto al Parque del Retiro, también quiero mencionar la ocupación espacial por parte de la música de calle en el Museo del Prado³⁹. En el museo podemos encontrarnos una ocupación musical efectiva y regular. Cito específicamente el caso de dos músicos que llevan años ocupando dicho espacio⁴⁰ y que aprovechan el flujo constante de personas que visitan el museo para ejercer la música. El caso que cito es muy interesante en la medida en que existe una ocupación permanente y ordenada del espacio por parte de los citados músicos. Éstos se organizan entre ellos para que siempre haya uno de los dos en la entrada del museo. Distribuyen la semana entre mañanas y tardes y las ocupaciones específicas de los turnos. Además, tocan instrumentos y repertorios cercanos, lo que nos da una idea de continuidad en la ocupación. Es muy interesante observar la existencia de un “cambio de turno” donde uno de los músicos no se va hasta que viene el otro, lo que ocurre aproximadamente sobre las 14:00 de la tarde. Una estrategia de ocupación bien diseñada que tiene como

³⁹ Hago aquí este apéndice porque el Prado no se encuentra ubicado en ninguno de los lugares concretos citados anteriormente, lo denomino y considero un espacio residual – pero no menos importante – de la música callejera en la ciudad.

⁴⁰ He mantenido un contacto relativamente cercano con dichos músicos, pero, éstos prefirieron no participar en la investigación de forma activa, por lo cual mantendré su anonimato.

objetivo generar una continuidad de la música en el espacio y rentabilizar al máximo las actuaciones.

5.3.4 El Metro de Madrid

Y por último, incluiré un breve descripción sobre el metro – accesos a las estaciones, pasillos, andenes y coches – como otro de los espacios de la ciudad donde ejercer y encontrar a la música callejera. Podemos entender la música en el metro como una extensión de lo que es la música en la calle vista hasta ahora. La música en el metro, así como en la calle, comparte en muchos momentos características básicas como la transversalidad de la motivación económica de las actuaciones⁴¹. Aunque no profundice en la música encontrada en este espacio, entiendo como necesario esbozar algunas observaciones introductorias sobre él. Empezando por decir que también en el metro nos encontramos con una gran cantidad y heterogeneidad de músicos que ejercen la música en sus instalaciones a diario. Al contrario de la calle, el metro se restringe a ser un lugar de paso, una herramienta de transporte y traslado. Un lugar que no tiene ningún tipo de connotación de ocio, comercio y mucho menos turística, que sí encontramos en la Zona Centro y en el Retiro. La audiencia del metro es distinta y se caracteriza por un movimiento constante que se diferencia de la calle por no detenerse, salvo raras excepciones. En el metro no se forman corros, es prácticamente imposible pararse a escuchar a un músico que se encuentra en los pasillos porque el propio flujo de personas muchas veces obliga a la audiencia a seguir adelante.

La música en las instalaciones del Metro de Madrid no está regulada por ninguna herramienta específica. Al hablar con los funcionarios del sector de comunicación del Metro de Madrid, estos me comentan que las únicas referencias que existen en relación al ejercicio de la música en el metropolitano se encuentran en el Reglamento de Viajeros

⁴¹ Como he dicho anteriormente, el análisis de la música en la red subterránea de transporte no entra la acotación de esta investigación, no porque el fenómeno observado en el Metro de Madrid no sea importante sino todo lo contrario. Considero de suma importancia el desarrollo de una investigación científica que analice el fenómeno en este espacio concreto. Sin embargo, eso no fue posible en esta etnografía ya que requeriría de una investigación exclusivamente centrada en este fenómeno con características diferenciadas de la música aquí acotada. Entiendo que una investigación antropológica que analice y compare la música en las distintas redes de metro de diferentes ciudades europeas – a título comparativo – puede ser un gran aporte para poder entender de una forma más amplia la realidad musical callejera.

del Ferrocarril Metropolitano de Madrid de 1987⁴². Reglamento que a su vez nos remite a la Ley 16/1987, de 30 de julio, de Ordenación de los Transportes Terrestres, que a su vez ha sido derogada por distintas ordenanzas subsecuentes. En definitiva, recoge el reglamento bajo el que se regula el Metro de Madrid, que la música está permitida en pasillos y vestíbulos, mientras no interfiera en el tránsito de personas, y prohibida en el interior de los coches.

Así como en la calle, la música que ocupa el Metro de Madrid está compuesta por una serie de estrategias elaboradas para obtener una rentabilidad óptima de las actuaciones. En relación a eso, Julio – guitarrista uruguayo que actúa en el metro con una gran frecuencia – comenta que los propios músicos que ocupan el espacio descubren – a través del conocimiento empírico de la actividad – los lugares que son más interesantes para ellos: estaciones, días y horas, etc. La gente que coge el metro, según Julio, lo utiliza principalmente para ir al trabajo, es decir, tiene una rutina estipulada, utilizan el metro y pasan por las estaciones prácticamente a la misma hora y todos los días. El guitarrista no ve el sentido de estar en una misma estación a la misma hora durante un largo período de días, semanas o meses. Para Julio, mantener un recorrido dinámico por la red de estaciones del suburbano es una forma de alcanzar a un público más amplio y de rentabilizar las actuaciones.

Para ilustrar la cuestión de los horarios, Julio pone como ejemplo una época en que los sitios del metro eran muy demandados y que había que llegar muy pronto para poder coger determinados espacios. El músico me cuenta que se iba a una estación en concreto a las 6:00 de la mañana y allí se ponía a estudiar o a leer y empezaba a tocar a partir de las 7:30 u 8:00 que era cuando realmente empezaba a fluir el público que le interesaba. Cuenta que había muchos músicos que cometían el error de llegar a las 6:00 de la mañana y empezar a tocar:

Hay algo muy elemental, quien pasa a las 6:00 de la mañana por el metro es porque entra [a trabajar] a las 7:00. Quien entra a las 7:00 trabaja en la construcción o en las fábricas. Corresponde a un sector del público que tiene menos nivel cultural, menor nivel cultural y menor nivel económico.

(Entrevista realizada el 25/05/16)

⁴² Disponible en <https://www.metromadrid.es>

Julio hace un breve análisis socioeconómico de los públicos que utilizan el metro a diario de acuerdo con sus horarios. Comenta que para él las mejores audiencias son las que pasan entre las 8:00 y 9:00 de la mañana, es el público que se encaja al estilo de música y repertorios del guitarrista⁴³. Según el músico, su repertorio llega un determinado público a quien quiere alcanzar y que transita por el metro en momentos determinados. También en el metro las estrategias de ocupación espacial deben ser consideradas, para el ejercicio de la actividad en el metropolitano es necesario entender las dinámicas de los espacios para saber qué música cabe en cada lugar y momento.

Por otra parte, me ha llamado mucho la atención un comentario del músico en una de nuestras primeras conversaciones, en ella hablamos sobre la ocupación de determinados espacios por los músicos. Durante la conversación el guitarrista afirmó que en el metro “había pocos músicos” y tras una pausa, continuó diciendo que esto se debía a que en realidad “hay pocos músicos y muchos mendigos disfrazados de músicos”. Julio es muy crítico con las figuras a quienes llama mendigos y deja muy bien marcada la diferencia entre los “(...) indigentes de la música que están todos los días, todo el día y en la misma estación” y los buenos músicos que están en el Metro de Madrid. Comenta que la actitud y postura de estos “indigentes de la música” es muy perjudicial para los demás músicos. En relación a la música en el metro hay algunos discursos que evidencian una conflictividad latente en relación a la ocupación, apropiación y tenencia del espacio.

5.4 El espacio público convertido en espacio de intimidad a través de la música

Para la última parte de este capítulo, me parece interesante plantear como a través de la música de calle el espacio de la ciudad asume la idea de lugar de intercambio y vivencia de la intimidad. Un espacio de la intimidad, entendido a partir de las ideas de Francisco Cruces (2016), como privado – aunque esté en la calle – donde la propia noción de íntimo conlleva la capacidad de resguardar, proteger e identificar (Cruces, 2016). En este sentido, hago un paralelo entre los espacios íntimos y privados, vistos en Francisco Cruces, con la observación de que la música de calle puede llegar a crear este

⁴³ Julio normalmente toca obras clásicas o populares relativamente elaboradas, temas de bossa nova o tangos antiguos.

tipo de espacios en ámbitos públicos. En esos lugares de la intimidad – creados a partir de la música de calle –, el músico por una parte se resguarda, se protege y se identifica, mientras que por otra, invita a las audiencias a adentrarse para poder así compartir distintas subjetividades y sensaciones de una manera diferenciada.

El músico callejero, de forma intencionada y consiente, o no, delimita su espacio escénico – físico – durante sus actuaciones. Este espacio, delimitado y apropiado por el artista, es casi “impenetrable”. Entrar en él, de forma poco respetuosa, es tomado como una agresión al propio artista y a su actuación. La delimitación de este espacio – aquí llamado íntimo y privado – estipulado por una apropiación espacial unilateral del músico puede ser más o menos clara y tener distintas formas. Para Víctor, que toca el arpa en las inmediaciones del Palacio Real, la delimitación del espacio artístico pasa por la elaboración de su escenario callejero compuesto por una alfombra circular, flores de plástico, velas, piedras, discos a la venta y su cajita de madera para las monedas. Un escenario cercano a una estética celta que gira alrededor del protagonismo de su arpa y de su música. Ya para los Swingdigentes la delimitación del espacio escénico – íntimo y privado – pasaba por la alfombra de cuadriculas de 2 por 3 metros – aproximadamente – donde los músicos y bailarines del grupo hacían sus performances callejeras. En el caso de *Jingle Django*, la performance es quien de hecho marca la delimitación del espacio escénico. Al tratarse de una banda con muchos integrantes que interactúa constantemente – a través de la teatralidad – con el público, necesita un cierto espacio despejado para moverse y desarrollar la parte escénica de las actuaciones. Ya en el caso de Flor y su saxofón, el espacio escénico es más reducido y está compuesto de una forma muy sencilla por su atril. En el caso de Flor es muy interesante el uso que la intérprete le da al sombrero que lleva casi siempre y que le permite taparse los ojos y parte de la cara. Según la música, el sombrero, en algunos momentos, funciona como una forma de aislarse y “protegerse” del entorno social urbano para llevarla a un espacio íntimo e individual que ella comparte con su música y con su instrumento. En el caso de Flor existen dos niveles de espacios de la intimidad: uno que es equivalente al espacio escénico de la saxofonista, donde los públicos pueden ingresar para compartir, de forma concreta o abstracta, en un dado momento y otro, su sombrero, que es individual y exclusivo de la intérprete y que sirve para que ésta se aisle completamente del mundo exterior si así lo desea.

Para los músicos callejeros la intrusión sin permiso o invitación en sus espacios

escénicos puede generar situaciones incómodas y difíciles de gestionar. Pude presenciar estas intrusiones en varias ocasiones, siendo una de ellas en una de las actuaciones de *Jingle Django* en El Rastro. Durante el trabajo de campo he estado prácticamente todos los domingos en El Rastro de Madrid para acompañar el desarrollo de la actividad musical callejera en este espacio. Normalmente me encontraba con los tres o cuatro músicos o grupos que con asiduidad actúan allí y en ocasiones con algún que otro músico/grupo nuevo. En ese día en concreto, y como de costumbre, *Jingle Django* estaba actuando en la zona desde las once de la mañana. Llegué a mitad de uno de sus pases y había un corro de entre 70 y 80 formando un semi-círculo alrededor del grupo para asistir la actuación. A los pocos minutos de mi llegada, apareció un señor, con su botella de vino – aparentemente ebrio –, quien comenzó a bailar al sonido de la música del grupo. Los integrantes de la banda, al principio, no dieron mucha importancia a lo que ocurría. Hablando con ellos después de la actuación, éstos me comentaron que es relativamente normal que aparezcan algunos “personajes callejeros” en las actuaciones. Sin embargo, la actuación efímera y no programada del bailarín se descontroló un poco en la medida en que éste permaneció con ellos mucho más tiempo de lo habitual o esperado. Esta persona hizo su performance exactamente en el espacio escénico de la banda, es decir, entre el grupo y el público, un espacio muy utilizado por el mismo durante las actuaciones para interactuar con el público. La intervención del bailarín inesperado no permitió que el grupo actuara como de costumbre rompiendo así con la comunicación gestual, visual y sensorial entre grupo y audiencia. La banda continuó con su actuación tocado tres o cuatro temas más en un tiempo aproximado de entre 15 y 20 minutos, tiempo en el cual esta persona siguió interfiriendo e interrumpiendo, de cierta manera, la actuación. Una de estas interrupciones fue causada cuando él dejó su botella de vino al lado de las fundas de los instrumentos musicales. Un hecho que molestó a uno de los integrantes del grupo quien paró momentáneamente su actuación para coger la botella de vino, devolvérsela al señor e intentar hablar con él – sin éxito – para decirle que estaba interfiriendo negativamente en el espectáculo. El señor no le hizo caso y siguió bailando en ese espacio hasta el final del pase del grupo.

Normalmente, después de cada pase la banda hace una pausa de 10 o 15 minutos para poder descansar, vender algunos discos y hablar con las personas del público. Esa parada estratégica sirve también para que el propio corro/público se renueve. En ese caso concreto, durante esa pausa, los músicos volvieron a hablar con el señor para

decirle otra vez que estaba interfiriendo negativamente en la actuación, de nuevo sin éxito. El grupo empezó un nuevo pase y prácticamente al instante de nuevo comenzó “el bailarín inesperado”, así que los músicos, resignados, decidieron seguir con la actuación a pesar de la interferencia. Dicho señor se quedó con el grupo durante los siguientes dos pases del mismo.

Esas intervenciones informales, que interfieren en otra intervención informal, la música callejera, en algunos casos son percibidas como negativas. Sin embargo, también ocurren intervenciones callejeras espontáneas que aportan positivamente a los espectáculos. Por ejemplo, una bailarina de danza del vientre que de forma improvisada comenzó a bailar en una actuación callejera de *Desvariétes Orquestina*. En este caso el baile fue muy bien recibido por Scott y Andrea, y aunque la bailarina surgió de improviso, aportó de forma positiva al pase del dúo.

Estos tipos de intervenciones no programadas en los espectáculos callejeros, positivas o negativas, de una forma u otra, invaden los espacios escénicos e íntimos que se crean a partir de la manifestación artística. Un espacio, público transformado en privado, que es situacionalmente de propiedad de los músicos y/o grupos. Hablamos de un espacio necesario para que exista una distancia controlada, que resguarde y proteja, entre músicos y público, y a la vez, fundamental para que exista un proceso de comunicación no verbal e intercambios simbólicos sutiles entre esos mismos músicos y públicos. La línea débil que marca la frontera entre lo privado/íntimo y lo público en el espacio urbano es muchas veces imperceptible o de difícil visualización o descripción. Aquí quiero entender la música de calle como un elemento que transporta e intercambia intimidades en el espacio público a través de su dimensión artística. A través de los intercambios basados en una manifestación artística, la música callejera reivindica el espacio público como un lugar legítimo donde también podemos compartir intimidades. Francisco Cruces (2016) reflexiona exactamente sobre los lugares adecuados o inadecuados donde podemos, o se nos permite, hablar y vivir la intimidad, cuestionando exactamente la estipulación de momentos y espacios “adecuados” para tratar de expresar y compartir esta dimensión social:

En la cafetería de la universidad solemos hablar de plazas, política y exámenes. Con los amigos de cine, trabajo, viaje y determinadas experiencias personales. (...) ¿Por qué no hablamos de biberones en el espacio público?

(Cruces, 2016: 316).

La música callejera, de alguna forma, subvierte lo preestablecido cuando trae la dimensión social íntima al espacio público a través del arte. De una forma abstracta y mediada por el arte, el músico callejero se apropia, moldea y transforma el espacio, e invita a las audiencias a entrar e interaccionar en este lugar que durante un determinado momento, además de ser público se transforma en íntimo. Un lugar que al ser reubicado y resignificado proporciona sociabilidades basadas en la externalización de distintas subjetividades. Aprovechando como base la pregunta de Cruces (2016) sobre los biberones: “¿Por qué no hablamos de biberones en el espacio público?”. La reinterpreto y adapto a la música callejera preguntando: ¿por qué no acabamos de entender al espacio público como un lugar legítimo del arte y del intercambio de emociones?

Capítulo 6

El sonido legislado

A lo largo de este trabajo etnográfico intento dar forma y caracterizar la música callejera como una expresión artística dinámica que se encuentra con sus audiencias en el espacio público de forma inesperada. La sorpresa y lo imprevisible son características que perfilan la actividad en el sentido de que los públicos de las actuaciones, normalmente, se encuentran con las mismas de forma imprevista en sus trayectorias urbanas. La música de calle se trata de una actividad artístico-económica que transita por distintos espacios de la ciudad de forma “libre” y fluida y que tiene en el movimiento uno de sus rasgos principales. Sin embargo, a lo largo de los años se observa una serie de normativas que restringen cada vez más la libre utilización del espacio público por la ciudadanía y por el arte. Aquí cabe resaltar que una calle poco regulada es fundamental para el ejercicio de la música callejera.

Primeramente, para analizar el contexto normativo que regula la emisión de sonido – la contaminación acústica en su conjunto – y que rige la música callejera en la ciudad de Madrid es necesario entender los objetivos de esas reglamentaciones y las consecuencias de éstas en el desarrollo de la actividad. Antes de profundizar en el análisis, es necesario resaltar que la percepción general por parte de los músicos hacia las normativas que regulan la música de calle en la ciudad durante el tiempo de esta investigación es de malestar e incomodidad. De una manera amplia, el discurso de los músicos callejeros sobre las ordenanzas y decretos reguladores es de rechazo hacia éstos. Para los músicos dichos elementos normativos son vistos como sin una lógica intrínseca que considere las características de la actividad.

En el caso concreto del Distrito Centro de la capital es notorio que los principales objetivos por los cuales se realizaron dichas regulaciones fue para controlar y bajar los niveles de contaminación acústica y minimizar los posibles conflictos entre vecinos y demás actores sociales de la zona ocasionados por emisiones sonoras de diversas índoles. Objetivos frustrados en parte, visto que aunque existan herramientas reguladoras que pretenden controlar la contaminación acústica en la zona, los vecinos del centro siguen molestos por los niveles de emisión y contaminación existentes en los barrios del centro. Pensando desde esa óptica, se puede entender que el objetivo

específico de minimizar la conflictividad entre músicos y vecinos, a través de regulaciones contra la contaminación acústica, fue un intento fallido. Como veremos más adelante, la música no es de los elementos señalados por los vecinos como de los más relevantes en relación a la contaminación acústica ambiental del centro. Aquí vuelvo a remitirme a las reflexiones de Martínez y Moreno que identifican al intenso tráfico rodado alrededor del Parque del Retiro como principal foco de contaminación acústica en el interior del mismo (Martínez y Moreno, 2013). No quiero decir con eso que el tráfico rodado es el mayor generador de contaminación acústica en el centro de la capital, sin embargo, tampoco la música de calle debe ser entendida como uno de los focos principales o importantes del problema. Es en esta perspectiva que se entiende como imprescindible la importancia de estudios técnicos, concretizados en los Mapas del Ruido realizados por el ayuntamiento, para identificar por un lado, la contaminación acústica efectiva que existe en el Distrito Centro, y por otro, para entender cuáles/quienes son los emisores de sonido reales que producen mayor contaminación⁴⁴.

Por otra parte, en este momento existe un proceso de diálogo abierto entre la municipalidad y un colectivo representante de los músicos que ocupan y/o que pretenden ocupar el espacio de la ciudad con la música. Las reuniones y negociaciones puestas en marcha entre administración pública y colectivos ciudadanos tienen como objetivo encontrar soluciones reales y efectivas que permitan ejercer la actividad musical callejera sin interferir sustancialmente en el ambiente acústico ya contaminado de la zona. El inicio de este proceso de diálogo surge alrededor del mes de octubre del 2016 y es impulsado por el equipo técnico del Distrito Administrativo Centro de la capital. El interlocutor del ayuntamiento en este proceso de negociación es el colectivo “Por la Música en la Calle”, un colectivo ciudadano formado por músicos y músicas profesionales quienes, en algunos casos, desarrollan parte de sus actividades musicales en las calles de la ciudad⁴⁵.

Este capítulo girará alrededor del análisis del tejido normativo que atañe la contaminación acústica de forma amplia y sobre las ordenanzas y decretos municipales que afectan la música callejera en la ciudad y en el centro de la capital, sobre los

⁴⁴ Los mapas del ruido son estudios técnicos realizados cada 5 años para identificar los niveles de contaminación acústica en distintas zonas de la ciudad. Dichos estudios sirven de guía para que la administración planee medidas específicas para bajar los niveles de contaminación acústica en la ciudad.

⁴⁵ Profundizaremos en el surgimiento de este colectivo más adelante.

conflictos de intereses vinculados a la utilización, o no utilización, del ambiente sonoro de la zona y sobre el proceso de negociación existente entre distintos actores sociales en la actualidad. Para reflexionar sobre ese ámbito específico de la realidad me apoyo en el trabajo de campo realizado y en la relación cercana creada con los sujetos a través de éste, en las normativas vigentes y en el acompañamiento de las reuniones que tuvieron lugar en el Ayuntamiento de Madrid entre la administración y el colectivo “Por la Música en la Calle”.

6.1 Los vecinos y la música de calle: entre la convivencia y el conflicto

La idea de convivencia vecinal permea las legislaciones que regulan la emisión de sonido y está especialmente presente en el Decreto del Concejal del Distrito Centro del 7 de octubre de 2013 que regula de forma específica la música de calle en el centro de la ciudad. Como veremos, las herramientas normativas que regulan la emisión de sonido están basadas en la promoción de la idea de convivencia vecinal que puede verse afectada por los distintos emisores acústicos encontrados en la vía pública, entre ellos la música. Como he introducido antes, el ambiente sonoro de la Zona Centro es un espacio bombardeado por distintos focos de emisión de sonido que provocan malestar entre los vecinos y que afectan el derecho al descanso y a la intimidad en el ámbito residencial.

La perspectiva de los vecinos es fundamental para entender cómo la música y los músicos son percibidos. A partir de esa premisa, he contactado con las principales asociaciones de vecinos (AV) de los barrios de la Zona Centro para saber cómo la música de calle influye de forma efectiva en el cotidiano de éstos. En una primera ronda de contactos, los interlocutores de las AAVV me comentan que el ruido – los altos niveles de emisión – es un problema importante en la zona, sin embargo, no identifican la contaminación acústica del centro de Madrid exclusivamente con la música de calle. Los representantes de las AAVV con quien contacté comentan que las principales quejas que reciben en sus asociados y demás residentes de sus circunscripciones están relacionadas principalmente con la hostelería y el ocio nocturno. Quejas que no precisamente están vinculadas con lo que puede ser el aislamiento acústico de los locales hosteleros, pero sí, a los públicos consumidores de los mismos. Los interlocutores de las AAVV hablan de las “avalanchas de personas” que toman los barrios del centro principalmente durante los fines de semana y que vienen a buscar las zonas de ocio diurno y nocturno presentes en el distrito. En relación a este foco de ruido

se hace referencia primordialmente a las conversaciones que se producen en las puertas de los locales a altas horas de la noche y a los actos de vandalismo callejero que se producen en el entorno del centro. Las AAVV de la Zona Centro remarcan el carácter poco cívico y respetuoso de los públicos consumidores de los locales hosteleros como una de las principales quejas vecinales vinculadas al ruido en la zona. Por otra parte, también he percibido que existe una gran molestia por parte de los vecinos que va direccionada hacia un flujo turístico denso y “descontrolado” en el centro. En este sentido, las principales quejas pasan por un ruido constante que va vinculado a aglomeraciones de personas en la calle.

Es interesante notar que para la mayor parte de las AAVV con quien estuve en contacto, la música de calle no es el problema central en su circunscripción, coincidiendo todos los interlocutores que las principales quejas por la música callejera las recibe la Asociación de Vecinos Ópera-Austrias (AVAUSTRIAS) y la Asociación de Vecinos de la Plaza Mayor (AVEPLAMA). Asociaciones que representan los residentes de las zonas donde constaté la mayor presencia de músicos y/o grupos ejerciendo la actividad. He podido contactar y entrevistar a la presidenta de AVAUTRIAS para hablar sobre las quejas vecinales vinculadas al ruido y a la música callejera.

La asociación AVAUSTRIAS tiene su foco de actuación y está compuesta por los residentes del barrio Palacio que corresponde a zonas como la Plaza de Oriente, Plaza de Isabel II, Plaza Mayor, Calle Arenal, Calle Mayor, etc. Una zona que ha sufrido un gran incremento en el flujo de turistas y en la expansión hostelera del centro. Se trata de una asociación que, según su presidenta, es muy heterogénea en relación a edad, formación educativa y poder adquisitivo de sus socios. Dichos socios están vinculados entre sí principalmente por la condición de residentes del barrio y por tener una relación afectiva y de identidad con el mismo. María, presidenta de AVASTURIAS y residente en el barrio desde 1992, habla de un cambio sustancial en el mismo que empieza alrededor del año 2008/2009, época que se acerca en el tiempo con la implantación del tren de cercanías en la Puerta del Sol. María entiende la llegada del cercanías a Sol como la primera de algunas medidas que fueron muy dañinas para los vecinos de la zona. Junto a eso, comenta la presidenta de la AVASTURIAS, vinieron proyectos urbanísticos de peatonalización de algunas zonas del centro y la revitalización de plazas y espacios verdes. Iniciativas que deberían haber sido positivas para la vecindad si no hubieran coincidido con un momento de crisis socioeconómica profunda por el cual

pasaba en país, y consecuentemente, la ciudad. Según María, la revitalización del centro en un momento de crisis generó la aparición y crecimiento desmesurado de establecimientos turísticos y hosteleros en la zona y que a medio y largo plazo empezó a generar problemas significativos para los vecinos⁴⁶. Un momento en que se aprovechan de esta situación de inestabilidad importantes conglomerados económicos para hacer negocios inmobiliarios y hosteleros en los cascos históricos de las ciudades europeas. Es en este contexto que el centro de Madrid llega a la actualidad envuelto en una coyuntura de sobreexplotación hostelera, comercial y turística que afecta gravemente, según la presidenta de AVAUSTRIAS, al entorno acústico del mismo. En palabras de María: “Es como si a tu casa empiezan a venir cientos de personas todos los días, sin tu permiso, claro. Ves que ya no tienes intimidad y que se vulneran derechos fundamentales del ciudadano como la intimidad en tu propia casa, y el poder dormir.”

Es también alrededor del 2010 que vemos la preocupación de la municipalidad en regular la emisión e inmisión del sonido en la Zona Centro. Es en este momento en que surge la Ordenanza de Protección contra la Contaminación Acústica y Térmica (OPCAT) y el Distrito Centro es declarado Zona de Protección Acústica Especial (ZPAE). Estos dos instrumentos – OPCAT y ZPAE – están pensados para proteger al vecino de la contaminación acústica, pero, que en la práctica no parecen haber surtido los efectos deseados. Según María, ambos instrumentos reguladores son importantes a la hora de resguardar el bienestar de los vecinos – vinculado al ambiente acústico de la zona –. Sin embargo, María argumenta que de nada sirve tener normativas de este tipo si en la práctica éstas no son aplicadas de una forma efectiva por la administración. Vemos pues que una de las principales quejas de AVAUSTRIAS es que las normativas que controlan la emisión e inmisión sonora en el centro de la ciudad no son aplicadas como deberían por los órganos responsables de hacerlo. En esta dirección, son constantes en las reuniones de la asociación de vecinos temas como:

- El ruido, suciedad e inseguridad generados por los hinchas de los equipos de fútbol que tienen partido en la ciudad.

⁴⁶ Ese proceso de especulación y sobreexplotación del espacio urbano en las últimas décadas puede ser entendido a través de las ideas de gentrificación y turistificación vistas en García Pérez (2014) y Hiernaux e Imelda González (2014).

- Las terrazas de bares y restaurantes de la zona que no respetan los horarios de apertura y cierre y que son un foco de emisión de sonido importante.
- El constante ruido producido por un gran y constante flujo de personas atraídas a la zona por el turismo.
- El ocio nocturno, que según la presidenta de AVAUSTRAS es señalado por los vecinos como un elemento fundamental de la contaminación acústica existente en la zona.
- Y también, una música de calle que hace un uso intensivo e invasivo de la vía pública.

Según la presidenta de AVAUSTRIAS estos son puntos clave que impiden que los vecinos de la zona puedan ejercer su derecho al descanso en el espacio residencial. María insiste en la idea de que los barrios del centro de Madrid son residenciales y que esta característica se está perdiendo en detrimento de una sobreexplotación terciaria que no aporta absolutamente nada al entorno vecinal y que está creando situaciones insostenibles para los residentes de la zona⁴⁷.

Dentro del proceso de saturación del espacio urbano, la música callejera es percibida como un elemento más de contaminación acústica y que en un principio no tiene nada que aportar a la vida cultural de los barrios del centro. No obstante, María hace una distinción entre “tipos” de músicos, diferenciando así entre “músicos” y “músicos callejeros”. Es decir, María entiende que “la música repetitiva y mal ejecutada” que está en la calle durante un largo período de tiempo y que ella asocia a la “mendicidad encubierta”, es la música que molesta a la vecindad. Por otra parte, también afirma que los vecinos de la zona no están en contra de la música, además de comentar que en el barrio hay algunos músicos callejeros que son capaces de conciliar su actividad con el respeto a la intimidad de los vecinos y al contexto del barrio. En este sentido, María cita ejemplos de actuaciones positivas y placenteras que pueden ser encontradas en las calles del barrio:

⁴⁷ Una realidad analizada en el estudio de Eva García Pérez (2014) sobre el proceso de gentrificación de Madrid.

Hay un músico que ese sí que tiene un arte, es un chico joven que se pone enfrente al Palacio Real y toca el arpa. Yo he estado muchas veces escuchándole y es una delicia, hay muchísima gente que va a verle. Está ahí, no molesta a nadie, y hace arte. Toca diversas piezas, no es siempre la misma canción. Hay otro, que toca el órgano, y se pone en la Plaza de Santiago, es delicioso oírle. ¿Por qué? Porque lo hace bajito. Yo creo que algún vecino le habrá comentado: está muy bien lo que tocas, pero si lo tocas un poquito más suave te lo agradecemos todos; todos estamos contentos, y tú también, y los de las terrazas también.

(Entrevista realizada el 08/02/17)

En palabras de la presidenta de la AV el contexto acústico de la Zona Centro es “insufrible” para los vecinos. La música de calle está inmersa en ese espacio saturado y es entendida como un elemento más que contamina el ambiente acústico, principalmente la música repetitiva e intensiva. No obstante, los proyectos elaborados que son percibidos como arte, sí parecen ser aceptados en la medida en que sean respetuosos con la intimidad de los vecinos y con las características del contexto sociocultural del barrio.

La sociabilidad existente entre músicos callejeros y vecinos de la Zona Centro no puede ser considerada como cercana a la idea de convivencia propuesta por Carlos Giménez Romero (2005). Analizando el discurso de la presidenta de AVAUSTRIAS, se percibe que para que exista una sociabilidad normalizada entre esos dos actores sociales – músicos y vecinos – es necesario la puesta en marcha efectiva de herramientas normativas que regulen el contexto sonoro del espacio y que proteja el derecho al descanso y privacidad de los residentes. En la medida en que eso ocurra seguramente podamos vislumbrar una relación entre músicos callejeros y vecinos de la Zona Centro que se acerquen a una sociabilidad basada en la convivencia entre los actores sociales.

Por otra parte, aunque los casos reales de hostilidad (Ibid.) no son la tónica cotidiana de la actividad musical callejera, me parece importante relatar algunas situaciones de intolerancia y agresividad hacia el ejercicio de la música de calle. Aquí me parece significativo relatar una situación concreta que ocurrió con Osvaldo, el Hombre Orquesta. Osvaldo me cuenta en entrevista (07/06/16) que una de las calles de la Zona Centro donde suele ponerse es la Calle de la Bolsa, una calle peatonal, muy céntrica, pero que no tiene un paso excesivo de personas. Osvaldo cuenta que cuando va a esta calle normalmente se pone en el extremo de la misma que está cerca de la Plaza

Jacinto Benavente, junto al edificio del Ministerio de Justicia que hace esquina con la Calle de la Bolsa. Dice que allí todos le conocen y que los propios trabajadores del edificio institucional son muy amables con él. Pero, hubo un día en el que el músico decidió ponerse en la otra esquina de esta calle, la que hace esquina con la Plaza de Santa Cruz, un lugar específico donde no había tocado nunca. Osvaldo sacó los instrumentos, se puso el vestuario y empezó a tocar. Según me narró le iba muy bien, la gente era muy amable, receptiva y el artista notaba que “haría una buena gorra”. Sin embargo, para su sorpresa, a los veinte minutos de comenzar a tocar, le lanzaron un cubo de agua desde uno de los balcones del edificio donde estaba tocando. Aclaro que según el músico no hubo ningún aviso, queja o pedido para que dejara de tocar en ese lugar y momento. Como me contó, por suerte el edificio tenía una pequeña estructura saliente, una especie de parapeto, que amortiguó la caída del agua y que al final no le mojó a él y principalmente a los instrumentos: “Imagina lo que es la sensación. (...) [Que se mojarán] los instrumentos era lo más grave ¿no? el banjo por ejemplo. La sensación fue...”. Este ejemplo muestra un caso en el que, aunque Osvaldo nunca supo quién le tiró el cubo de agua desde el edificio, se puede considerar como un acto evidente de hostilidad hacia la actividad musical, concretizado en una acción que podría ser considerada como de agresión física.

Al igual que Osvaldo, los músicos con los que trabajé solían comentar que les gustaría que situaciones como las de Osvaldo fueran gestionadas a través del diálogo. Los propios músicos tienen interiorizada la idea de que la música en la calle debe ser un elemento que aporte positivamente a la ciudad y que no genere conflictos. En general, la idea de los músicos con quien estuve en contacto, pasa por cambiarse de lugar si perciben que su música está causando incordio entre los vecinos de la zona. Situaciones de este tipo ocurren, los músicos están expuestos a estos y a otros tipos de situaciones conflictivas, pero, esa no es la tónica cotidiana de la actividad. Los músicos comentan que los “encontronazos” con los vecinos no son comunes y que normalmente el contacto que tienen con éstos en la calle es a través de la Policía Local. Añaden que cuando los agentes de la municipalidad se acercan a pedirles los permisos para tocar o les piden que se cambien de sitio es porque, supuestamente, existe una queja vecinal – telefónica – basada en el ruido.

El contacto directo con los músicos me brindó la oportunidad de tener una relación realmente cercana con algunos de ellos. En algunos casos concretos, la relación

dialógica entre investigador e interlocutores (Cardoso de Oliveira, 2000) se materializó y fue muy fructífera para poder entender y adentrarme en el contexto social específico. En una tarde determinada me llama al teléfono Simone, clarinetista de *Jingle Django* comentándome que en la mañana siguiente había quedado con Daniel y Agustín – también músicos – para hacer “cosas de músicos callejeros”⁴⁸ y me invita a participar del encuentro. Nos citamos sobre las 12:30 en “Esto es una Plaza” en la Calle Dr. Fourquet⁴⁹. Cuando llegué al espacio los tres músicos ya estaban allí hablando entre ellos y tocando. Había un ambiente muy tranquilo y distendido, muchos niños pequeños con sus padres, algunos jóvenes charlando y gente trabajando en el taller. Nada más saludar a los músicos, éstos me comentaron que pocos minutos antes de mi llegada, un vecino de unos 45 años, salió de uno de los balcones del edificio que está justo enfrente al solar para quejarse de la música. El vecino se quejaba que no podía descansar en su propia casa porque siempre había gente tocando en el parque/espacio y haciendo una referencia específica a la trompeta que tocaba uno de los músicos. Decía que trabajaba por las noches y que los músicos no le dejaban descansar durante el día. A pesar del tono agresivo y poco respetuoso del vecino, según los músicos, éstos decidieron dejar de tocar la trompeta para evitar una mayor confrontación. Además, bajaron el volumen del pequeño altavoz que tenían con una base electrónica con música india y se quedaron hablando y tocando algunos acordes de la flauta travesera que llevaban. Fue en este momento en que llegué y me encontré con ellos.

A los quince minutos de mi llegada, el vecino salió otra vez al balcón de forma agresiva y gritándoles a los músicos. Les dijo que si no se iban bajaría a la plaza y que no respondería por sus actos, dijo que no quería que eso ocurriera y que lo mejor sería que no tuviera que bajar a echarles. El vecino mostraba un tono amenazante causando inquietud e incomodidad en las personas que estaban en el espacio. Los músicos intentaron ser respetuosos y evitaron la discusión y la confrontación directa, sin embargo, consideraron que ya era una hora avanzada de la mañana y que la música no estaba en un volumen excesivo y siguieron tocando y hablando. Diez minutos más tarde, el vecino bajó a la plaza claramente alterado y con un discurso amenazante.

⁴⁸ Lo que consistía en reunirse en el espacio público para ensayar y probar una nueva formación musical.

⁴⁹ Antiguo solar abandonado, rehabilitado y revitalizado por los vecinos de Lavapiés y que es un importante lugar de sociabilidad de la zona. El espacio está compuesto por un área verde, un huerto urbano, un parque infantil y un pequeño taller. Se trata de un espacio autogestionado por los propios vecinos del entorno.

Volvió a decir que estaba harto de los músicos que venían todos los días y no dejaban de molestar. Simone, Daniel y Agustín fueron capaces de mantener la calma y no respondieron a los insultos, aunque dejaron claro lo que pensaban de la situación y que no les parecía correcto que les faltará al respeto a ellos y a todos los que estaban en el espacio. Simone le dijo expresamente que entendía su situación perfectamente porque que él es músico y también trabaja por la noche, pero, que no le parecía bien que insultara a la gente y utilizara los términos que utilizó delante de los niños que estaban en el parque. En este momento dos chicas jóvenes interpellaron al vecino dándole la razón al músico. El vecino les dijo a las chicas, de forma brusca, que no tenían nada que ver con el asunto y que le importaba poco que hubiera niños en el espacio. Los músicos siguieron tranquilos y Simone le dijo que era imposible que la flauta le impidiera dormir y principalmente, que esta no era la forma adecuada de dirigirse a la gente.

Debido a la postura y actitud calmada de los músicos el vecino se fue tranquilizando poco a poco. Después de la charla/discusión que mantuvieron músicos y vecino, él mismo decidió irse, pero, antes les amenazó nuevamente diciendo que esperaba no tener que volver a bajar al espacio. En ese momento el vecino se retiró y nos quedamos hablando sobre lo sucedido. Dos o tres minutos más tarde escuchamos una fuerte discusión en la entrada del espacio. Cuando llegamos y preguntamos qué ocurría, Cristian, uno de los miembros de la asociación que gestiona el espacio y que estaba trabajando en el taller, nos contó que también discutió con el vecino y que éste le amenazó con un cuchillo. Rápidamente otra persona que estaba en el espacio llamó a la policía – Policía Nacional – que se presentó en el local cinco minutos después. Los agentes preguntaron sobre lo ocurrido y aconsejaron a Cristian a que se pasara por comisaría a denunciar los hechos. Después de eso, los músicos recogieron los instrumentos y nos fuimos a otra parte.

Poco más de un mes después de lo sucedido volví a “Esto es una Plaza” y vi a Cristian. Le pregunté cómo estaba, si habían vuelto a tener problemas de ese tipo con los vecinos, y si al final él había ido a poner la denuncia en comisaría. Éste me dijo que sí había ido a poner la denuncia en contra del vecino y que esa no había sido la primera vez que tenían problemas con el mismo, aunque nunca se había dado el caso de una confrontación tan importante. Por último, Cristian me comentó que después de esta ocasión no habían vuelto a tener ese tipo de problema.

Como vemos, tanto en el caso de Osvaldo como en el de Simone, Daniel y Agustín, el desencadenante de la situación conflictiva ha sido el ruido. La idea de ruido es de difícil manejo por tratarse de un elemento subjetivo, poco preciso y difícil de valorar. Para aproximarnos al concepto de ruido podemos servirnos del trabajo de Antonio Méndez Rubio (2016) quien – apoyándose en el trabajo de Lucy Kavalier – define al ruido como: “cualquier sonido indeseable” (Méndez Rubio, 2016: 24); un elemento que pone en peligro por una parte la armonía del discurso musical, y por otra, a los paisajes acústicos que regulan la vida social. Según Méndez Rubio, Kavalier remarca una importante cercanía entre la idea de ruido y el contexto social a la hora de definir lo que es o no ruido, ya que un determinado sonido puede tanto ser admirado, como ser considerado nefasto. Esas sutilezas a la hora de considerar un mismo sonido de forma antagónica, deben estar en confluencia con el contexto sociocultural de quienes valoran a dichos sonidos (Ibid.). Méndez Rubio, siguiendo las premisas de Kavalier, hace la observación precisa de que el ruido es una cuestión que debe ser tratada desde sus dimensiones acústicas, culturales, sociales y políticas, desde esa perspectiva:

(...) el ruido asumiría una condición no tanto sustancial como funcional, por cuanto su reconocimiento y definición depende de las posiciones y condiciones sociales de la escucha. En ese juego de posiciones, relaciones y poderes, el ruido desempeña el papel de interferencia en el orden socio-acústico.

(Méndez Rubio, 2016: 24-25).

Desde esa perspectiva debemos entender a los conflictos existentes en el espacio público motivados por la música callejera como: una alteración del ambiente acústico provocada por la música de calle que es indeseada para determinados oyentes y/o como una disputa de poder por la apropiación y posesión del espacio sonoro de la ciudad. Desde los casos etnográficos observados podemos vislumbrar claramente que tanto la música de Osvaldo como la de Agustín, Daniel y Simone, son entendidas como interferencias/alteraciones no deseadas en el ambiente acústico de la ciudad por determinados sujetos. En el caso de Simone, Agustín y Daniel, su música es considerada ruido por el vecino que se queja, mientras es considerada agradable por las demás personas que estaban presentes en el lugar del conflicto. En el caso de Osvaldo la

situación no es distinta, su música es probablemente considerada ruido por el vecino que le echa el cubo de agua y valorada y retribuida positivamente por los viandantes que pasaban y que le echaban monedas en su gorra.

Es desde esas perspectivas que observo la cuestión del ruido vinculada a la música callejera como de difícil manejo por pasar por las distintas subjetividades y contextos sociales de los agentes que la identifican tanto como ruido como con algo positivo para el espacio público. En los dos casos observados quedan patentes los conflictos de interés relacionados a los usos y funciones del espacio público vistos en Aramburu (2008). En este caso vemos como los intereses de dos vecinos específicos – el derecho al descanso – chocan directamente con los intereses de los músicos – la utilización del espacio público como lugar de sociabilidad y para desarrollar una actividad artístico-económica –. Una incompatibilidad difícil de gestionar cuando existen posturas rígidas por una o ambas partes.

Por otro lado, como ya he señalado, conflictos de tipo intensos no son los dominantes, lo que me lleva a introducir ahora situaciones diametralmente opuestas donde se puede observar una relación muy cerca de lo ideal de convivencia. Durante el trabajo de campo intenté en varias ocasiones acercarme tanto al público de las presentaciones como a los comerciantes del entorno para ver cómo percibían la música. En relación a las audiencias las respuestas eran obvias y sus respuestas estaban correlacionadas con sus comportamientos: todos los que se paraban a ver las actuaciones manteniendo además intercambios materiales o simbólicos con los músicos relacionaban la música con algo positivo y esencial para la ciudad⁵⁰. En relación a los comerciantes la situación podría esperarse más tensa, pero, no necesariamente es así. Para ilustrar cómo eran las relaciones de sociabilidad entre músicos y comerciantes que presencié durante mi trabajo de campo, comento el caso de Patricia, quien regenta una cafetería exactamente donde toca *Jingle Django* todos los domingos en el Rastro. Patricia mantiene una muy buena relación con los músicos de esta banda, lo que con los años ha dado pie a que se desarrollara una relación de amistad. La comerciante comenta que en su opinión las actuaciones del grupo dan “mucho vida a la Plaza del Cascorro durante el Rastro” y que ella nota una influencia positiva en el aumento de clientes en su

⁵⁰ Mi contacto con las audiencias ha sido durante las actuaciones donde mantuve conversaciones con algunas personas del público. Mis reflexiones sobre las audiencias de las actuaciones callejeras están basadas principalmente en la observación de los procesos de sociabilidad existentes entre públicos y músicos y en las entrevistas realizadas a los músicos.

cafetería que está directamente relacionada con las actuaciones del grupo. Una relación que Patricia entiende como “muy positiva”, pero, que no lo fue tanto años atrás, cuando el grupo comenzó a actuar en ese espacio, ya que los comerciantes de los puestos del Rastro que están contiguos no se mostraban tan favorables a las actuaciones. En concreto, los integrantes del grupo me explicaron en entrevista (14/02/16) cómo al principio a los comerciantes de los puestos no les gustaba mucho que la banda tocara junto a ellos, ya que pensaban que éstos podrían interferir en sus ventas. Pero, con el pasar del tiempo, los comerciantes percibieron que las actuaciones no afectaban negativamente sus ventas y la relación con los integrantes de la banda se normalizó.

Por otra parte, Aníbal – guitarrista – me cuenta que por el hecho de llevar tantos años tocando en la Calle Arenal, se ha formado una pequeña comunidad alrededor de su música: los músicos, el dependiente del estanco, los del bar de enfrente, el camarero de la terraza, etc. En una mañana con Aníbal y Mario pude presenciar como un trabajador de un hostel de la Calle Arenal bajó a ponerles 5 euros en el estuche de los músicos y a darles las gracias por la música que escuchan mientras trabajan haciendo las habitaciones. Una muestra de afecto muy bien recibida por los músicos, aunque a Aníbal, en este momento, le pareció extraña tanto su actitud positiva como comentario, afirmando que nunca había visto a esa persona anteriormente a pesar de estar tocando en ese lugar durante varios años.

En definitiva, la música callejera despierta puntos de vista y percepciones muy distintas y variadas, siendo en algunos casos antagónicas y opuestas. La música, por un lado, puede ser entendida y percibida como molesta e incómoda, y por otro, como algo que dinamiza y aporta positivamente al espacio urbano. Es evidente que en muchos de los casos donde la música es entendida como una molestia, los interlocutores se refieren a un tipo de música en concreto que perciben como invasiva, agresiva y repetitiva. Un tipo de música que hace que la relación con la vecindad sea conflictiva. Por otra parte, se percibe una mayor tolerancia hacia proyectos artísticos elaborados donde las audiencias identifican claramente el carácter artístico de las actuaciones y donde se nota una relación de respeto hacia el espacio y vecinos. Las relaciones de esos tipos de proyectos con el entorno son vistas como positivas y más susceptibles de ser toleradas y aceptadas incluso por los colectivos más críticos con la música de calle. En ese sentido, es necesario entender la responsabilidad de la administración pública a la hora de crear herramientas normativas inclusivas que estimulen a que más formaciones musicales con

proyectos artísticos callejeros bien elaborados salgan al espacio público con el objetivo de dinamizar la ciudad.

El arte callejero tiene una gran potencialidad si lo entendemos como una herramienta de empoderamiento y reapropiación ciudadana del espacio urbano tanto para artistas como para los públicos/ciudadanos⁵¹. A través de una perspectiva basada en el respeto, parece ser factible la conciliación de la actividad musical callejera con el derecho al descanso de los vecinos. Como hemos visto, la música no es percibida como el principal foco de contaminación acústica por parte de la vecindad, sin embargo, los músicos pueden ser fácilmente identificados y señalados como emisores de sonidos molestos – ruido –, lo que ocasiona un gran malestar y rechazo hacia ellos.

6.2 Las normativas sobre la contaminación acústica

El análisis de las normativas que regulan la emisión e inmisión de sonido es fundamental para poder entender el contexto conceptual y regulatorio que gira alrededor de la contaminación acústica y que afecta la música de calle en la ciudad. Antes de profundizar en este análisis es importante resaltar que hablamos de un entramado normativo complejo que articula legislaciones europeas, estatales y municipales. Como vamos a ver, las legislaciones principales que rigen la emisión e inmisión de sonido y vibración y la regulación del ejercicio de la música en la calle en la ciudad y en el Distrito Centro de Madrid se regulan por la:

- La ley 37/2003 de 17 de noviembre, Ley del ruido. Con su última modificación en el 7 de julio de 2011.
- La Ordenanza de Protección contra la Contaminación Acústica y Térmica del Ayuntamiento de Madrid (OPCAT) con fecha de 25 de febrero de 2011.
- La normativa que regula la Zona de Protección Acústica Especial del Distrito Centro (ZPAE). Aprobada en el pleno del ayuntamiento en la sesión del día 26 de septiembre de 2012.

⁵¹ Podemos ver reflexiones sobre esas cuestiones específicas en Fernandes *et al* (2015)

- Y el decreto de 7 de octubre de 2013 del Concejal Presidente del Distrito de Centro.

Estas son las cuatro regulaciones principales que pueden y deben ser aplicadas para controlar la emisión acústica en el espacio urbano de una forma amplia y que a su vez, también interfieren en el ejercicio directo de la música callejera en la ciudad y en el Distrito Centro de la misma.

6.2.1 La Ley del ruido

La llamada Ley del ruido surge en el año 2003 de la necesidad de asentar un marco jurídico estatal que sirviera de referencia para regulaciones autonómicas y municipales concretas que gestionen la emisión e inmisión acústica en ámbitos locales. En el preámbulo de dicha legislación nos encontramos con la constatación de la existencia de ambientes acústicos contaminados – encontrados principalmente en espacios urbanizados – que pueden influir de forma negativa en la salud pública. Dicha legislación entiende y conceptúa la contaminación acústica tanto en su vertiente sonora – emisiones acústicas – como con la producción y percepción de vibraciones. La propia legislación entiende que en determinados espacios y momentos el conjunto de las emisiones y vibraciones pueden llegar a ser perjudiciales para la salud, en estos casos, surge la necesidad de controlar y minimiza las mismas. En estas situaciones se entiende que la responsabilidad de cuidar de la salud del conjunto de la sociedad es del Estado. Una responsabilidad encontrada en el artículo 43 de la Constitución Española que reconoce dicha competencia estatal en el ámbito de la prevención de enfermedades y de prestar los servicios pertinentes en los casos necesarios. Por otra parte, además de hacer referencia a la salud pública, la Ley del ruido también versa sobre la protección del medioambiente encontrada en el artículo 45 de la carta magna y sobre el derecho a la intimidad personal y familiar recogido en el artículo 18 de la misma. Hasta la aprobación de la Ley del Ruido el Estado Español carecía de instrumentos específicos y eficaces que dieran cuenta de las cuestiones vinculadas a la contaminación acústica.

Dichas inquietudes conceptuales y legislativas tienen como base discusiones sobre la calidad del ambiente acústico – y sus consecuencias negativas en el caso de contaminación – en el seno de la Unión Europea desde la década de 1990. Las

discusiones generadas en el ámbito de la Unión entienden al ruido ambiental como resultado de emisores múltiples que dependiendo de sus niveles pueden generar un ambiente acústico contaminado y rechazable desde el punto de vista sanitario y del bienestar individual y colectivo. Hablamos de emisiones generadas por la acción humana y que son entendidas como sonido exterior no deseable. Una discusión ampliamente reunida y legislada primeramente en la Directiva sobre Ruido Ambiental de la Unión Europea, Directiva 96/61/CE del Consejo, de 24 de septiembre de 1996, que ha servido de base para la Directiva 2002/49/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 25 de junio de 2002.

La Ley del ruido del 2003 tiene como base estas discusiones producidas en el ámbito europeo y que sirvieron para la redacción de una legislación estatal capaz de guiar las iniciativas normativas autonómicas y municipales. En este sentido, entiendo como fundamental la existencia de una herramienta de este tipo para aclarar conceptos que de una forma amplia están en la dimensión de lo intangible. La Ley del ruido del 2003 recoge el testigo de las normativas europeas y conceptualiza la idea de contaminación acústica en su artículo 3 como:

(...) la presencia en el ambiente de ruidos o vibraciones, cualquiera que sea el emisor acústico que los origine, que impliquen molestia, riesgo o daño para las personas, para el desarrollo de sus actividades o para los bienes de cualquier naturaleza, incluso cuando su efecto sea perturbar el disfrute de los sonidos de origen natural, o que causen efectos significativos sobre el medio ambiente.

También es importante observar en dicha legislación la iniciativa de la confección de un mapeo sonoro – Mapas del Ruido – en el territorio nacional con la finalidad de evaluar de forma global la situación acústica del mismo. Dichas cartografías, asociadas a los Planes Estratégicos para la Gestión del Ruido, sirven como herramientas para diagnosticar e intervenir en los casos de contaminación. Estos mapas deben dialogar con las llamadas cartografías de calidad acústica que guían los objetivos de calidad del ambiente sonoro fijados para cada zona concreta del territorio. Esos instrumentos cartográficos también son consecuencia directa de las regulaciones europeas contra el ruido ambiental, y en un principio, son iniciativas que están en consonancia con los demás países miembros de la Unión Europea. En el caso concreto de la ciudad de Madrid, es el ayuntamiento la figura responsable por la confección de los Mapas del

Ruido y del Mapa Estratégico de Ruido. Instrumentos de diagnóstico y planificación de las medidas vinculadas con el ambiente acústico de la ciudad⁵².

Por otra parte, la Ley del ruido es el elemento embrionario de la Zona de Protección Acústica Especial (ZPAE) especificada en el artículo 25 de la misma. La ZPAE, como veremos, es un elemento fundamental para entender la regulación de la música en el centro de la ciudad de Madrid, ya que, el Distrito Centro de la capital fue declarado Zona de Protección Acústica Especial en el pleno del ayuntamiento celebrado el día 26 de septiembre de 2012.

Por último quiero centrarme en el carácter de inspección y sanción encontrado en esta legislación. Los artículos 27, 28 y 29 de la Ley del ruido del 2003 recogen que las inspecciones vinculadas a la contaminación acústica deben ser llevadas a cabo por los agentes de la autoridad específicos y los titulares de los emisores acústicos en cuestión están obligados a colaborar con las autoridades para que éstas puedan realizar los exámenes, controles, medición y recogida de datos referentes a las emisiones. Las infracciones y sanciones están clasificadas en esta legislación como: muy graves, graves y leves. Tipificaciones especificadas en el artículo 28 de la ley donde las multas para las infracciones muy graves van de 12.001 a 300.000 euros, para las graves de 601 a 12.000 euros y para las leves hasta 600 euros. Además de esto es destacable que la legislación estatal permite a las normativas locales un mayor rigor en relación a las sanciones.

La Ley del ruido del 2003 es un marco jurídico amplio que intenta ser completo y que sienta las bases para normativas específicas de ámbito autonómico y/o municipal. En el caso de la ciudad de Madrid, las bases normativas específicas que intentan controlar la contaminación acústica en la ciudad están presentes en la Ordenanza de Protección contra la Contaminación Acústica y Térmica del 2011 (OPCAT), que a su vez, brinda la posibilidad de implementar la Zona de Protección Acústica Especial (ZPAE) en determinadas áreas de la ciudad. Esos dos instrumentos legislativos, OPCAT y ZPAE, influyen directamente sobre el ejercicio de la música callejera en la ciudad de una forma amplia y en el Distrito Centro de forma específica.

⁵² Las cartografías del ruido pueden ser encontrados en la página del Sistema de Información sobre la Contaminación Acústica (SICA) del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente: <http://sicaweb.cedex.es/>.

6.2.2 Ordenanza municipal de Protección contra la Contaminación Acústica y Térmica

El marco jurídico estatal para el control de la contaminación acústica recoge en su texto la responsabilidad del poder local en legislar los contextos específicos. La respuesta de la ciudad de Madrid a dicha responsabilidad se materializa a través de la Ordenanza de Protección contra la Contaminación Acústica y Térmica del año 2011 (OPCAT). Normativa que regula la emisión e inmisión de sonidos y vibraciones ocasionados por personas físicas y/o jurídicas en espacios públicos y/o privados encontrados en el ámbito municipal de Madrid. Una normativa que tiene como base la Ordenanza de Protección de la Atmósfera contra la Contaminación por Formas de Energía (OPACFE) y la propia Ley del ruido.

La OPCAT viene a mejorar el funcionamiento de la OPACFE basada en las experiencias administrativas y jurídicas acumuladas con la puesta en marcha de la misma. Además, la ordenanza del 2011 introduce el marco legal específico para la implantación de las Zona de Protección Acústica Especial (ZPAE) que deben ser instauradas en determinadas zonas de la ciudad de acuerdo con los niveles de contaminación acústica y con los planes de gestión del contexto sonoro de la misma. La Ordenanza de Protección contra la Contaminación Acústica y Térmica tiene la capacidad de actuar sobre fenómenos como las emisiones ocasionadas por el tráfico rodado en la ciudad, contra las emisiones producidas por el ocio nocturno y sobre la producción masiva de sonido en la vía pública.

El ámbito local de la OPCAT se refleja en la introducción de términos y actores sociales específicos como el vecino. La ordenanza remarca repetidas veces la importancia de conciliar el descanso y el derecho a la intimidad individual y familiar con las actividades productoras de ruido en la ciudad. La idea de conciliación entre los derechos adquiridos por la vecindad y las actividades emisoras propias de la ciudad pasan por la noción de convivencia – término encontrado repetidas veces a lo largo de la normativa – entre los distintos agentes. La OPCAT está enfocada principalmente en actuaciones no sancionadoras que consideren un planteamiento de medidas correctoras que proporcionen la posibilidad de adecuar el funcionamiento de las actividades emisoras a los niveles de emisión designados en las distintas normativas. Un guiño claro a la necesidad de diálogo entre los agentes sociales, aunque el instrumento sancionador también se encuentra presente en este aparato regulador. Es notoria en la Ordenanza la

asunción de la responsabilidad de la administración municipal en promover la buena convivencia vecinal a través de la regulación y control del ambiente sonoro.

La música ejercida en el espacio público también se encuentra contemplada en la OPCAT. La legislación entiende que la música en el espacio público puede ser uno de los elementos que afecten la convivencia al interferir principalmente en el descanso de los vecinos y en su derecho a la intimidad en el ámbito residencial. En este sentido, la normativa en su artículo 4 hace referencia a la necesidad de concesión de licencias previas para el ejercicio de actividades musicales y espectáculos, entre otras. La concesión de dichas licencias generó una gran controversia entre los músicos de la ciudad – callejeros o no – a finales del 2013. El desacuerdo entre músicos y ayuntamiento surge cuando la administración, a través del decreto de 7 de octubre de 2013 del Concejal Presidente del Distrito de Centro, establece las bases de la convocatoria por la cual se concedieron las autorizaciones pertinentes para realizar actuaciones musicales en el centro de la capital⁵³.

Por otra parte, la OPCAT hace referencia también a los procedimientos de medición de los niveles de emisión e inmisión acústica y de vibraciones en el apartado 1 del anexo III de la misma. Se trata de un sistema de medición complejo que considera diversos elementos presentes en el espacio acústico. Esta normativa determina un protocolo ágil y capaz de medir los niveles de emisión e inmisión cuando existen molestias ocasionadas por determinados emisores, en el caso de este estudio, la música callejera. El proceso de medición de emisiones genera una gran preocupación por parte de los músicos callejeros, una preocupación motivada principalmente por la interferencia de elementos externos a la música que puedan influir en dichas mediciones. Sin embargo, el protocolo de medición establecido en la normativa intenta minimizar estas interferencias externas a través de los procedimientos encontrados en la misma:

- Se practicarán series de tres mediciones del Nivel Sonoro Continuo Equivalente (LAeq5s), con un intervalo mínimo de tres minutos entre cada medida.
- En el caso de apreciarse, durante la realización de una medida la presencia de sonidos claramente ajeno al foco de evaluación se procederá a descartar dicha medida, dejando de formar parte de la serie.

⁵³ Retomaré ese tema y texto específicos más adelante.

Además, el protocolo de medición establece la localización espacial exacta de los sonómetros utilizados tanto para mediciones interiores como exteriores. En el caso de la música callejera se hacen mediciones exteriores donde los aparatos de medición deben estar:

- 1,50 metros del suelo.
- 1,50 metros del límite de actividad, si se trata de actividades o instalaciones que funcionan al aire libre.

Es importante resaltar que dichos protocolos son activados de oficio o cuando existen quejas vecinales. Los encargados en realizar dichas mediciones son los propios agentes de la Policía Local de Madrid al acudir al local de los hechos. Según el Ayuntamiento de Madrid, el Distrito Centro cuenta con tres equipos completos de medición a disposición de los agentes del cuerpo policial en cualquier momento del día.

Por otra parte, los niveles de emisión e inmisión también se encuentran establecidos en el anexo I de la OPCAT y tiene como referencia distintos tipos de áreas acústicas y sus respectivos límites de emisión. La tipología de las áreas y los límites de emisión acústica son aclarados a través de las presentes tablas de límites de emisión de sonido para la ciudad de Madrid encontradas en el anexo I de del Decreto del Concejal:

Denominación R.D:1367/2007	Denominación municipal	Uso
e	Tipo I (Área de silencio)	Sanitario, docente y cultural que requieran una especial protección contra la contaminación acústica
a	Tipo II (Área levemente ruidosa)	Residencial
d	Tipo III (Área tolerablemente ruidosa)	Terciario distinto del contemplado en el c)
c	Tipo IV (Área ruidosa)	Terciario con predominio del uso del suelo recreativo y de espectáculos
b	Tipo V (Área especialmente ruidosa)	Industrial
f	Tipo VI	Sistemas Generales de Infraestructuras de Transporte u otros equipamientos públicos que lo reclamen
g	Tipo VII	Espacios naturales que requieran una protección especial contra la contaminación acústica

Tipo de Área Acústica		Límite Según Período. Descriptor Empleado L_{kAeq5s}		
		Día	Tarde	Noche
e	I	50	50	40
a	II	55	55	45
d	III	60	60	50
c	IV	63	63	53
b	V	65	65	55

La OPCAT debe ser percibida como un instrumento de control de niveles acústicos en el espacio de la ciudad que se vincula directamente a la idea de protección de la salud pública al proteger a la ciudadana de la contaminación acústica existente o por existir. Además, la normativa hace hincapié en la idea de convivencia tal y como se recoge de manera explícita en el artículo 18 de la misma, titulado: “Prohibición de la perturbación de la convivencia”. En el apartado 1 de dicho artículo vemos claramente la intención de proteger y promover la convivencia ciudadana entre los distintos actores sociales presentes en la ciudad:

La producción de ruidos en el medio ambiente exterior o de ruidos o vibraciones en el interior de las edificaciones deberá respetar las normas y usos que exige la convivencia, de manera que no causen molestias que perturben de forma inmediata y directa la tranquilidad de los vecinos, impidan el descanso o el normal desenvolvimiento de las actividades propias del local receptor.

La música presente en el espacio público de la ciudad se encuentra regulada de forma específica en el artículo 41 de la Ordenanza que hace referencia directa a: “Actuaciones musicales en el medio ambiente exterior”. En relación a dicho artículo, el apartado 2 es uno de los principales elementos generadores de rechazo por parte de los músicos hacia la normativa, el texto referente a este apartado expresa claramente que:

No se permitirán en el medio ambiente exterior actuaciones que empleen elementos de percusión, amplificación o de reproducción sonora, salvo aquellas que puedan autorizarse en zonas especialmente delimitadas, previa comprobación de que no produzcan perturbación de la convivencia vecinal.

La prohibición expresa de instrumentos de percusión y amplificación afecta a una parte significativa de los músicos callejeros de la ciudad. En este sentido, la normativa parece ser poco sensible al poner todos los instrumentos de percusión bajo la misma etiqueta sin entender que en algunos casos la percusión es fundamental en las actuaciones y que no necesariamente sobrepasan los límites de emisión acústica. Con esta prohibición expresa elementos de percusión como el *washboard* – la tabla de lavar del *dixieland* –, compuesta por diversos y distintos elementos de percusión menor, se quedan completamente fuera del contexto musical de la ciudad. Lo que genera una importante contradicción si pensamos en los niveles de emisión sonora. En una banda de jazz, el *washboard* tiene una capacidad de emisión sonora muy inferior a un saxofón, trompeta o trombón, instrumentos que desde la óptica reguladora pueden ser tocados en la calle siempre que no superen los niveles de emisión. Además, la prohibición de la percusión imposibilita elementos como el cajón e incluso las propias palmas – si somos estrictos en la interpretación de la normativa –, elementos de percusión arraigados en importantes manifestaciones culturales y estilos musicales en España.

Por otra parte, los músicos entienden como fundamental la importancia de elementos de amplificación para las actuaciones callejeras. A lo largo del trabajo de campo fueron muchos los discursos en contra la OPCAT por no considerar que determinados instrumentos como: guitarras eléctricas, guitarras españolas, teclados, ordenadores y la propia voz, necesitan amplificación para estar en la calle. Interpretando el texto de la OPCAT se percibe que ésta da por hecho que la utilización de instrumentos de percusión, amplificación o reproducción sonora en la música de calle

superan los límites de emisión establecidos en la normativa, lo que desde el punto de vista de los músicos es un planteamiento erróneo. La utilización de instrumentos de percusión, amplificación y/o reproducción sonora son conductas sancionables según el apartado G del artículo 61 de la OPCAT. Una infracción tipificada como leve y que puede ser sancionada con multa de hasta 750 euros según el artículo 64 de la misma.

La Ordenanza de Protección contra la Contaminación Acústica y Térmica, como vemos, hace referencia a las actuaciones musicales en la vía pública de forma amplia en la ciudad. Por otra parte, la regulación de la actividad ubicada en el Distrito Centro se recoge en el decreto de 7 de octubre de 2013 del Concejal Presidente del Distrito de Centro. Decreto que reglamenta y organiza de forma estricta la actividad musical callejera en la Zona Centro. Pero, antes de analizar dicho decreto creo que es importante pasar por el desarrollo y funcionamiento de la Zona de Protección Acústica Especial del Distrito Centro.

6.2.3 Zona de Protección Acústica Especial del Distrito Centro

Como he dicho anteriormente, la ZPAE del Distrito Centro ha sido aprobada por el pleno del ayuntamiento en el año 2012, y como expresa la Ley del ruido, tiene el objetivo de implantar políticas específicas que sean capaces de corregir situaciones de contaminación acústica en áreas concretas. La necesidad de la implantación de la ZPAE/Centro surge de la constatación de los niveles de contaminación acústica encontrada en determinadas zonas del Distrito teniendo como base el Mapa del Ruido elaborado por el ayuntamiento en el año 2012. A partir de los estudios realizados surge la necesidad de proteger acústicamente la zona y de tomar medidas concretas para disminuir los niveles de emisión existentes en la misma.

La instauración de la ZPAE/Centro va asociada a tres niveles de contaminación acústica en los barrios del Distrito, esos niveles son entendidos como contaminación: alta, media y baja. Las medidas tomadas para reducir la emisión sonora en las distintas zonas difieren entre ellas principalmente por el grado de restricción implantada en las mismas que pueden ser observadas en el mapa siguiente.

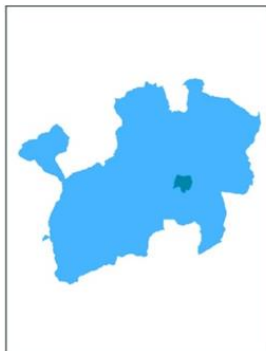
Delimitación de la ZPAE del Distrito Centro

Tipo de Delimitación

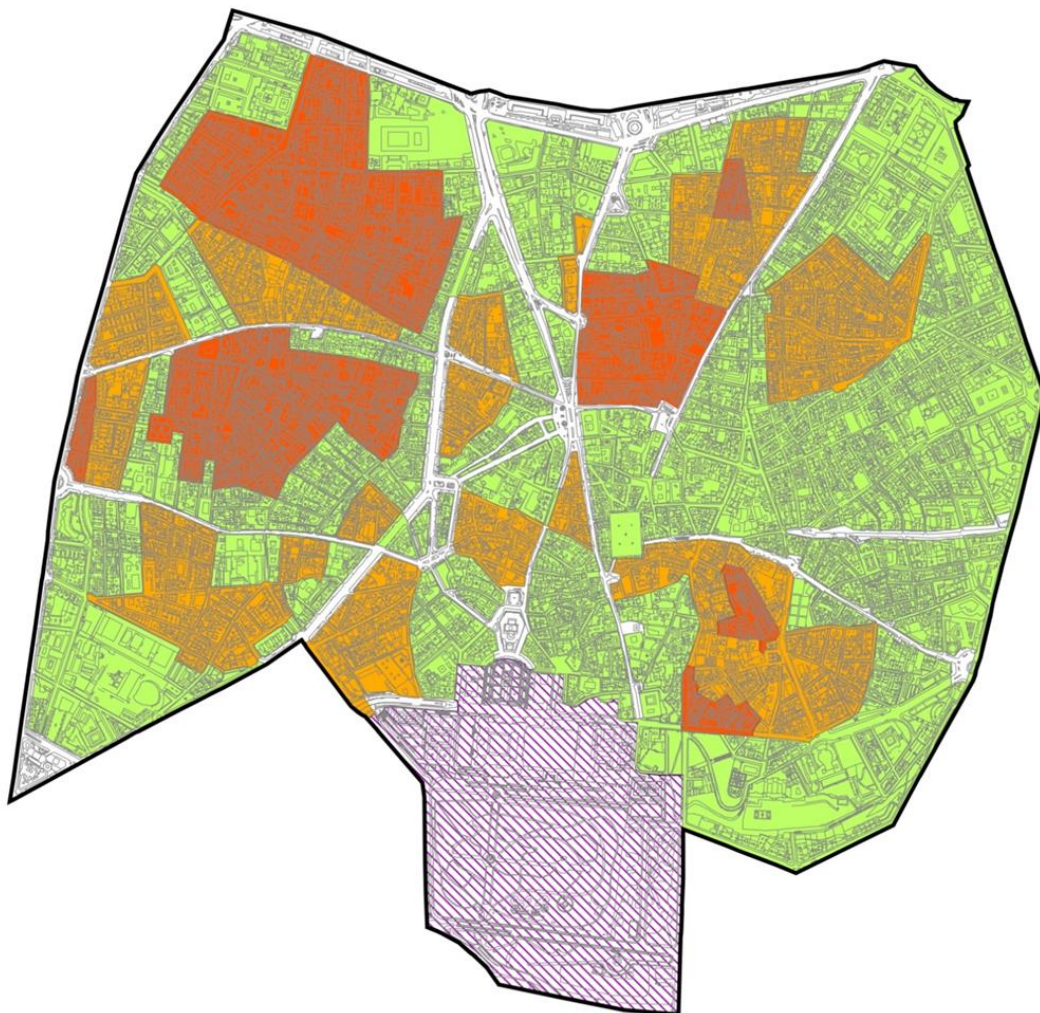
ZPAE

- Zonas Contaminación Acústica Alta
- Zonas Contaminación Acústica Moderada
- Zonas Contaminación Acústica Baja
- Zonas Sin Superación de Objetivos por Ocio

▨ Conjunto Histórico



1:11.000



Las principales medidas propuestas para controlar las emisiones acústicas encontradas en el interior de la ZPAE/Centro pasan principalmente: por regular de forma más estricta la concesión o renovación de licencias en locales hosteleros y de ocio nocturno, por la obligación de que esos locales dispongan de plazas de aparcamiento privadas para sus clientes y por la reglamentación de los horarios de las terrazas. Por otra parte, el artículo 16 de la normativa propone un plan para mejorar la movilidad en la zona que deberá contar obligatoriamente con medidas como:

1. Implantación de un régimen regulador especial de la carga y descarga y control efectivo del mismo.
2. Intensificar el control del estacionamiento en doble fila en aquellas calles que se encuentren situadas en las zonas con contaminación acústica.
3. Limitar el estacionamiento en superficie, en determinados días y horas, para los no residentes.
4. Peatonalización temporal o definitiva de aquellas calles donde la medida se muestre efectiva.
5. Mejora de la movilidad peatonal y ciclista.
6. Aumentar el número de calles de preferencia peatonal.
7. Analizar la eficacia de la red de transporte público, particularmente en horario nocturno y fines de semana.
8. Incrementar las medidas de templado de tráfico.

En la normativa se menciona las actuaciones musicales en el espacio público en su artículo 17. Dicho artículo hace referencia a la OPCAT y reafirma que todas las actuaciones musicales realizadas dentro de los límites de la ZPAE deben contar con una autorización por parte de la administración. Autorizaciones, que en el caso de la circunscripción de la ZPAE/Centro, deben ser concedidas y tramitadas por la Junta de Distrito Centro.

Es evidente la importancia de la ZPAE a la hora de proteger determinadas zonas que por ciertas circunstancias son más susceptibles a la contaminación acústica. El Distrito Centro fue la primera zona en la ciudad donde se implantó este dispositivo debido a sus altos niveles de contaminación acústica. Como vimos anteriormente, desde la perspectiva de los vecinos del centro, los principales focos de emisión hacen referencia, principalmente, a una sobreexplotación del entorno por actividades turísticas, comerciales y hosteleras intensivas e intrusivas. Las medidas propuestas por la ZPAE

intentan atajar esos focos de emisión, sin embargo, en la práctica las iniciativas tomadas, hasta el momento, parecen haber sido relativamente ineficaces.

6.2.4 El Decreto del Concejal del Distrito Centro

Por último, es importante hablar del Decreto del Concejal del Distrito Centro de 7 de octubre de 2013⁵⁴ que regula el cotidiano de los músicos en las calles del centro de Madrid. Como vimos, la necesidad de autorizaciones para ejercer actividades musicales en el interior de las ZPAE es un requisito imprescindible que se encuentra regulado en la misma. La declaración del Distrito Centro como Zona de Protección Acústica Especial obliga al ayuntamiento, en este caso específico al Distrito Centro, a encontrar una forma idónea de conceder a dichos permisos. El proceso de audiciones para conceder las licencias pertinentes para el ejercicio de la música en el centro de Madrid fue el formato diseñado por la administración en el año 2013.

Antes de concretar los puntos específicos del decreto a la hora de delimitar zonas, horarios y concesión de permisos, es importante entender los objetivos y espíritu que guía el mismo. Es interesante ver como en el preámbulo del Decreto del Concejal se reconoce el carácter vocacional del Distrito Centro como un espacio cultural, comercial y de ocio central en la ciudad y que atrae por eso a un gran número de madrileños y turistas. Reconoce también que esta gran afluencia ocasionada por actividades económicas y culturales afecta directamente la calidad de vida de los vecinos de la zona y genera conflictos. Esa gran afluencia de personas – atraídas al centro por distintos motivos – está directamente relacionada con un gran número de emisores acústicos que, en determinados momentos, elevan los niveles sonoros de la zona ocasionando problemas de convivencia vecinal. El mencionado decreto es un instrumento más que utiliza la municipalidad para lograr los objetivos de control y descenso de emisiones e inmisiones acústicas en la ciudad y para garantizar la buena convivencia ciudadana.

El texto del decreto también llama la atención en la medida en que entiende la música callejera como una expresión artística que aporta positivamente a la ciudad y que debe ser incentivada y protegida. La municipalidad entiende que el proceso de

⁵⁴ En el momento de la aprobación de dicho decreto la administración municipal era de responsabilidad de la alcaldesa del partido conservador PP Ana Botella que tenía como Concejal del Distrito Centro al Sr. David Erguido Cano.

pruebas de idoneidad musical para tocar en la calle, regulado en este decreto, es necesario para proteger el entorno cultural existente en el centro y a los propios músicos que ejercen la música callejera y que aportan positivamente al contexto artístico de la ciudad:

El objetivo de esta convocatoria es proteger esta manifestación de arte urbano que aporta cultura, vida y alegría a nuestras calles, garantizar la convivencia y el derecho al descanso de nuestros vecinos, promover unos estándares mínimos de calidad, la preservación de los niveles sonoros ambientales, y evitar prácticas nocivas y molestas para el ciudadano como la mendicidad encubierta, o ruidos excesivos que en ocasiones poco o nada tienen que ver con la música.

En este sentido, es evidente que existe una valoración positiva por parte de la administración pública hacia la música callejera al entenderla como un patrimonio de la ciudad. Aunque, también entiende que dicha manifestación puede ocasionar problemas de convivencia importantes y que puede ser apropiada de forma indebida por individuos que utilizan la música para ejercer actividades que no guardan relación directa con el arte y la cultura.

En relación a la reglamentación efectiva de las formas de ocupar el espacio urbano, el Decreto del Concejal del Distrito Centro especifica que las actividades musicales no podrán desarrollarse en los lugares donde exista una alta contaminación acústica. Teniendo como referencia para especificar dichas calles y plazas, a los mapas del ruido elaborados por la propia municipalidad. Estos espacios pueden ser observados en el mapa específico de la ZPAE/Centro visto anteriormente. Además, el decreto cuenta con un anexo que especifica los lugares concretos, calles y plazas, donde no se podrán desarrollar actividades musicales callejeras. Por otra parte, la normativa cuenta con elementos de regulación específicos que intentan minimizar el impacto de la música en el ambiente sonoro y los posibles conflictos motivados por eso. Normas de ocupación espacial que pueden ser encontradas en los artículos 4 y 5 del referido decreto y que especifican que las actuaciones musicales callejeras:

- No podrán llevarse a cabo en las calles, plazas y espacios definidos en la normativa del Plan Zonal Específico de la Zona de Protección Acústica Especial del Distrito

Centro, dentro de la denominada Zona de Contaminación Acústica Alta, cuya relación de calles y plazas se adjunta como Anexo a las presentes bases.

- Cuando existan residencias de mayores, centros sanitarios con hospitalización o con servicios de urgencias, o centros docentes en horario lectivo, no podrán situarse a una distancia menor de 150 metros.
- Los viales y espacios en zonas residenciales deberán contar con una anchura mínima de 7 metros.
- No podrán coincidir dos actuaciones musicales en una distancia inferior a 75 metros lineales.
- La ubicación de los músicos no deberá impedir el libre tránsito de los peatones o vehículos por las vías y espacios públicos, debiendo respetar una anchura mínima para el paso de tres metros. Asimismo, no podrán situarse delante de los accesos a viviendas o a locales, salidas de emergencia, o a menos de 3 metros de las terrazas de veladores.
- El distrito podrá establecer nuevas limitaciones o exclusiones en espacios concretos donde la proliferación de molestias vecinales así lo aconseje.
- Las actuaciones musicales podrán desarrollarse entre las 10 horas y las 22 horas, excepto en los meses de junio a septiembre en los que estará permitido hasta las 23 horas, estableciéndose una pausa entre las 15 horas y las 17 horas en las que no estará permitido actuar.
- Cada actuación en un mismo espacio no deberá prolongarse por un tiempo superior a dos horas. Transcurrido este tiempo la actuación deberá interrumpirse un mínimo de una hora, o desplazarse a otro punto que diste más de 500 metros del punto anterior.

Estas son las principales normas que deben ser seguidas por los músicos callejeros en la ciudad y tienen la clara intención de mantener la diversidad y rotación de la música en la misma. Tal como hemos visto, una de las mayores quejas vecinales hacia la música de calle hace referencia exactamente a los repertorios repetitivos y a las largas actuaciones por parte de determinados músicos. Al fin y al cabo la reglamentación de la actividad intenta establecer normas de convivencia relativamente claras y sencillas que regulen la ocupación espacial para así poder minimizar los conflictos – o posibles conflictos – que puedan existir entre músicos y vecinos de la zona.

Por otra parte, las llamadas pruebas de idoneidad – reguladas en el artículo 7 de la normativa y realizadas una única vez a finales del año 2013 – para los músicos

callejeros generaron una gran molestia entre los músicos de la ciudad. En el momento de esas pruebas el discurso de los músicos cuestionaba la incongruencia evidente de la existencia de pruebas de idoneidad por entender la calle como un espacio libre que debe ser accesible a toda la ciudadanía sin restricciones. La calle es considerada por los músicos como uno de los últimos rincones donde el artista puede expresarse libremente y de forma total. Además, los músicos cuestionaban la propia idoneidad de la comisión formada para valorar a los grupos y artistas, visto que, los criterios de valoración, según los propios músicos, no estaban claros del todo. Durante el trabajo de campo, me comentaron algunos músicos que participaron del proceso de concesión de permisos, que la idoneidad de los miembros del tribunal fue puesta en duda principalmente por el no conocimiento de las formaciones y trayectorias artísticas de los mismos⁵⁵.

El proceso de concesión de permisos y la propia reglamentación de la música en las calles de Madrid generaron controversias y fueron ampliamente difundidos en los medios de comunicación. Un proceso valorado por los músicos y asociaciones de músicos activas en el momento como impuesto de forma vertical y unilateral. Aunque representantes de los músicos fueron llamados para participar en el diseño de la reglamentación, el discurso generalizado es que la administración, en su momento, no consideró las necesidades específicas de los sujetos para ejercer la actividad⁵⁶.

6.3 Las normativas sobre la contaminación acústica y sus efectos directos en la música callejera

Como se observa, los instrumentos normativos que controlan la emisión e inmisión de sonidos tienen dos objetivos principales: minimizar los efectos de la contaminación acústica en el medio ambiente y en la salud de la ciudadanía y proteger la intimidad en el ámbito privado. Las normativas vistas deben ser percibidas como

⁵⁵ El objetivo de las pruebas de idoneidad fue garantizar los estándares de calidad básicos de los músicos que pretendían estar en las calles de la ciudad. Según el decreto, el tribunal que llevaría a cabo las audiciones debería estar compuesto por 2 profesionales del ámbito musical y un miembro funcionario o laboral del propio ayuntamiento. Los músicos deberían hacer una pequeña presentación con el fin de demostrar sus competencias musicales para que el tribunal pudiera valorar su idoneidad.

⁵⁶ Las polémicas e inquietudes generadas por el apodado “casting de Ana Botella” están recogidas de forma muy crítica en el documental *Busking Life*, producido por los Swingdigentes en el año 2014. La película puede ser encontrada de forma íntegra en la dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=E98Yvc7j2Pk>).

herramientas capaces de regular, solucionar y mediar los intereses individuales y las relaciones conflictivas entre distintos agentes sociales que tengan la emisión de sonido como desencadenante de posibles enfrentamientos.

Los conflictos de interés que pueden existir entre vecinos y músicos callejeros pasan por la idea de solapamiento observada entre espacios públicos y privados. En ese sentido, Gómez y Martínez (2012), haciendo referencia a los procesos de sociabilidad que giran alrededor del comercio y de los centros educativos en determinados barrios de Madrid, hablan de ese solapamiento como un continuo entre espacios privados y públicos. En el caso de la música callejera, hablamos de sociabilidades existentes en el espacio público que cuando se trasladan o interfieren en el ámbito privado son generadoras potenciales de conflictos y/u otras incomodidades provocadas por el sonido y por la ocupación espacial. Como ejemplo de esas otras incomodidades cito las aglomeraciones de personas que pueden dificultar la entrada en un determinado portal, tapar el escaparate de un comercio, o un corro que tarda en deshacerse después de una actuación y que genera ruido a través de sus conversaciones. Teniendo como base el trabajo de campo, puedo afirmar que la fuente principal de conflictos relacionada con la música de calle gira alrededor de la inmisión del sonido en los hogares. Es decir, cuando la música deja el espacio público e invade el ámbito privado residencial produciendo el solapamiento entre espacio público y privado sobre el cual hablan Gómez y Martínez (2012).

Sobre esas cuestiones, comento un caso presenciado durante el trabajo de campo. En la mañana del 17 de noviembre de 2016 quedé con Daniel y Fucho – guitarristas – para acompañarles en su jornada matinal de música callejera. Su itinerario ese día empezó en la Plaza de San Idelfonso, en Malasaña, donde hicieron un pase de aproximadamente 15 minutos aprovechando la audiencia que estaba en las terrazas de la plaza. De ahí nos fuimos a la Plaza de Chueca donde el dúo pretendía hacer su segundo pase. Al llegar, los músicos saludaron a algunos conocidos en la plaza y esperaron a que acabara la actuación un trompetista que estaba tocando en las terrazas de la misma. Al final de la actuación del trompetista Daniel y Fucho empezaron a montar el equipo para su actuación. En ese justo momento, se les acercó dos parejas de la Policía Local diciendo que no podían tocar con amplificación. Los músicos, para intentar evitar una eventual sanción, dijeron que lo sabían, pero, que todavía no habían empezado a tocar. Los agentes municipales les pidieron sus documentaciones y volvieron a recordarles que

no podían tocar con amplificación en la calle. Finalmente, los músicos se fueron de la plaza sin hacer su pase.

Hablando con los agentes de la Policía Local sobre lo ocurrido, éstos me comentaron que acudieron a la plaza por una queja vecinal por la música de calle, seguramente por el trompetista que estaba en la plaza cuando llegamos. Ese hecho me remite al discurso de María, presidente de la Asociación de Vecinos Ópera-Austrias, que en entrevista me comenta que a los vecinos de su barrio les encanta la música de calle, pero, no todo el día debajo de su balcón. Con esos ejemplos y discursos se percibe claramente que los conflictos entre músicos y vecinos empiezan a ocurrir cuando la música deja de estar de “puertas para fuera” y pasa a estar de “puertas para dentro” (Gómez y Martínez, 2012). Es decir, cuando las dimensiones públicas y privadas del espacio se entremezclan y se solapan.

Los planteamientos de Cíntia Fernandes *et al* (2015) al analizar las manifestaciones musicales en las calles de Rio de Janeiro, entienden que la música de calle debe ser percibida por un lado como articuladora de identidades, pertenencias, y creadora de lazos simbólicos y afectivos, y por otro, como generadora de conflictos, tensiones y disputas (Fernandes *et al*, 2015). Por otra parte, Aramburu (2008), entiende al espacio público como un lugar de libre acceso donde la ciudadanía tiene el derecho de acceder y hacer uso de él con la condición de que nadie se apropie del mismo. Ideario que puesto en práctica en la ciudad genera tensiones cuando: una intervención en el ámbito público interfiere en lo privado, se perciben distintas formas de apropiación del espacio público por los individuos y/o estas apropiaciones interfieren en la utilización del espacio por otros agentes (Aramburu, 2008). Esta serie de fricciones, en potencial, son la materia prima para el conflicto de intereses vinculados al uso y apropiación del espacio sonoro de la ciudad. Conflictos establecidos y/o latentes sobre los cuales las normativas vistas intentan evitar. Una de las principales cuestiones que suscita el proceso de regulación en el caso específico de la música de calle es cómo y a quién afecta dichas normativas y qué beneficios pueden traer para la ciudadanía.

Sobre la regulación de la música callejera en el Distrito Centro de Madrid, Carmen Vela – música y productora de Las Noches Bárbaras – afirma en entrevista que el proceso normativo implantado en la zona echó a muchos buenos músicos de las calles madrileñas. Dicho comentario hace referencia directa a las prohibiciones del uso de amplificación y percusión y principalmente, a la no concesión de permisos para tocar en

las calles del centro. Como ya he explicado, existió una gran polémica en relación a las audiciones realizadas para conceder dichas licencias, sin embargo, lo más importante es que las concesiones de dichos permisos fueron concedidas una única vez, a finales del año 2013. Un hecho que causa una incongruencia en el sentido de que los músicos que llegaron a la ciudad, o que decidieron salir a la calle, después de la concesión de permisos no pueden hacerlo porque el ayuntamiento no ha vuelto a realizar ningún proceso para concederlos después de esta fecha. Una perspectiva que va en contra la propia esencia dinámica de la actividad, en la música los grupos y proyectos artísticos surgen, desaparecen e incorporan nuevos miembros con una gran velocidad. El hecho de tener un formato de concesión de permisos que no acompañe el ritmo de la disciplina artística imposibilita la actividad, dentro de la legalidad, por parte de un importante número de grupos y músicos callejeros. Esta situación ha llevado a muchos músicos a salir a la calle sin los permisos, lo que genera episodios incómodos para los mismos y que asocia a la música callejera a un acto “delictivo”. Paolo, contrabajista de distintos grupos – callejeros y no callejeros –, que llegó a la ciudad después de la concesión de permisos, habla en entrevista (12/07/16) de la frustración que siente cuando la Policía Local no le permite tocar con sus grupos musicales en la calle. Frustración que aumenta, cuenta él, cuando el músico vuelve una vez más al Ayuntamiento de Madrid para intentar solucionar su situación y se da cuenta de que hasta el momento no existe una solución efectiva a dicha cuestión.

Por otra parte, la prohibición de la utilización de instrumentos de percusión excluye del espacio público a un gran número de espectáculos musicales callejeros. En la mayoría de las actuaciones callejeras la percusión es utilizada como instrumento de acompañamiento, que en muchos casos, llega a emitir menos sonido que otros instrumentos – permitidos – en una determinada formación⁵⁷. Muchos músicos y/o grupos necesitan y utilizan la percusión menor y de acompañamiento rítmico en sus actuaciones: timbres, bocinas, maracas, cajón, etc. Lo mismo pasa con los elementos de amplificación, la utilización de amplificación para los instrumentos entra en la misma lógica, ésta es imprescindible para que determinados instrumentos musicales puedan sonar. En esta perspectiva, Laura, música, actriz y cantante de *Potato Omelette*, cuenta en entrevista (14/12/16) que para ella es imposible cantar una hora en la calle sin que su

⁵⁷ Cito el caso que comento anteriormente sobre los posibles niveles de emisión acústica del *washboard* y los instrumentos de aire en algunas formaciones de jazz.

voz se vea afectada gravemente. Lo que conllevaría que la intérprete no pudiera seguir con otras actividades artísticas y económicas por este simple hecho. Ese también es el caso de Errukine, cantante de *Madrid Hot Jazz*, para ella sería imposible cantar en la calle sin amplificación dadas las características de los lugares en que toca su grupo y por las características peculiares de su banda. La solución encontrada por Errukine fue amplificar su voz con un pequeño megáfono que le permite cantar sin ocasionar daños a la misma. Además, su megáfono es un elemento estético conceptual que hace parte del propio carácter escénico de las actuaciones de *Madrid Hot Jazz*.

Así como los músicos citados, otros artistas se ven afectados negativamente por las normativas que regulan la música callejera en la ciudad y en la Zona Centro. La música callejera en la ciudad de Madrid se ve envuelta por un conjunto de regulaciones que prácticamente la condenan a estar fuera del espacio público, ubicándola en espacios privados o semi-públicos de acceso “libre”. Según Mikel Aramburu (2008), las normativas actuales vistas en las sociedades contemporáneas y que regulan la utilización de los espacios públicos, normalmente van en la dirección de contemplar “el pasar” en detrimento “del estar” en esos lugares (Aramburu, 2008). Entiendo que para el desarrollo óptimo del arte callejero es necesario plantear espacios públicos pensados para el estar, y no sólo, para el pasar. En este sentido, la música, al mismo tiempo que necesita un espacio público acogedor para poder desarrollarse también debe ser percibida como un elemento más que genera esos lugares que invitan al estar. Es un hecho que las normativas contra la contaminación acústica, desarrolladas y puestas en marcha en los distintos ámbitos del estado intentan proteger al ciudadano de posibles agresiones sonoras. Pero, por otra parte, es importante tener claro también que la música callejera es una actividad artística que puede y debe aportar sustancialmente en la construcción de un entorno urbano humanizado.

La música, y la música callejera, deben ser percibidas desde una perspectiva más amplia que las enmarque en los sistemas socioculturales. Al respecto, me parece interesante remarcar las ideas de María Grebe Vicuña (1981) que perciben la música – con un enfoque desde la antropología de la música – como: “(...) un conjunto de procesos en marcha que acontecen en situaciones y contextos socioculturales específicos.” (Grebe Vicuña, 1981: 54). Una perspectiva que entiende la música como un proceso que considera: “(...) a estructuras racionales y simbólicas, intuitivas y afectivas, mediante comportamientos y pautas culturales compartidas socialmente.”

(Ibid.). Planteamientos que guardan semejanza tanto con las percepciones de Blacking (2006) como con los de Finnegan (2002) al entender la música como esencial en la generación de sociabilidades entre los grupos humanos.

Desde esa óptica, se nota una predisposición importante por parte de la administración municipal actual en apoyar la dinamización del espacio público a través de la música callejera⁵⁸. El actual consistorio madrileño da un giro importante al tratamiento dado a la música de calle en la ciudad hasta ahora y empieza a entenderla como una aportación positiva a la vida cultural de la misma. Se puede ver una predisposición por parte de la administración municipal para poder entender las necesidades concretas de la música de calle y para encontrar soluciones regulatorias que por una parte permitan el ejercicio de la música en el espacio urbano de una forma normalizada, y por otra, que sea capaz de resguardar el derecho al descanso de los vecinos.

La visión positiva hacia la música de calle por parte de la municipalidad puede ser percibida en los Decretos del Concejal del Distrito Centro que levantaron, temporalmente, la necesidad de los permisos para tocar en la calle durante los períodos navideños de 2015 y 2016. Destaco que mientras se desarrolla el proceso de diálogo entre músicos y ayuntamiento el Distrito Centro cesa temporalmente la necesidad de licencias para poder tocar en la vía pública a través de sucesivos decretos. Lo que contempla una de las principales demandas de los músicos, un período de excepción que ya había sido puesto en práctica durante las navidades de 2015. Este período de excepción consiste en la nulidad temporal de la necesidad de licencias para tocar en la calle, pero, siguen vigentes todas las demás regulaciones presentes en las reglamentaciones sobre la música de calle: horarios, límites de emisión sonora, distancia entre músicos, calles donde no está permitida la música, etc. Este período de excepción empieza a finales de 2016 y se prorroga hasta mediados de febrero de 2017. Una medida que tenía la intención de facilitar el ejercicio de la actividad de forma puntual hasta encontrar una solución definitiva que debería salir del proceso de diálogo en curso. Esas medidas puntuales tienen la intencionalidad de dinamizar el espacio público a través de la música en estos momentos específicos, y de minimizar los daños ocasionados a la

⁵⁸ La administración de la ciudad en la actualidad, encabezada por la alcaldesa Manuela Carmena, está compuesta por el grupo parlamentario Ahora Madrid, una confluencia ciudadana entre Podemos y Ganemos Madrid. Se puede percibir claramente el perfil ideológico de izquierdas en la administración en el direccionamiento de las políticas públicas impulsadas por la misma y en su propio discurso.

actividad hasta que se encuentre una solución normativa definitiva y consensuada entre músicos, vecinos y administración pública.

6.4 Diálogos y negociaciones entre músicos y ayuntamiento

Los distintos intereses vinculados a los espacios sonoros del centro parecen contraponer el derecho al descanso y privacidad de los vecinos al derecho a ocupar y ejercer una actividad artístico-económica en el espacio público por parte de los músicos. Los intentos de regular la actividad en la zona para poder mantener un equilibrio entre los diferentes intereses por parte de los actores sociales no surtieron los efectos deseados. Como esta investigación demuestra, pasados varios años de la implementación de las ordenanzas específicas, los vecinos de la zona siguen molestos e incómodos con los niveles de contaminación acústica existentes en el entorno – entre ellos los que se vinculan directamente a la música – y los músicos, en la actualidad, no pueden ejercer su actividad con normalidad en el centro de la capital.

A mediados del año 2016, la administración pública percibe estas incomodidades por parte de los agentes sociales y decide repensar el Decreto del Concejal que regula la música de calle en el Distrito Centro. Ese proceso de reflexión y replanteamiento sobre dicha normativa que afecta a la música callejera en el centro fue llevado a cabo a partir de iniciativas de diálogo directo con la ciudadanía para poder identificar mejor los problemas e intervenir en el contexto social de la mejor forma y respaldados por un consenso ciudadano sobre el tema. Para eso, se crearon dos espacios paralelos de diálogo, uno entre administración municipal y músicos callejeros y otro entre el ayuntamiento y las asociaciones de vecinos del centro. Dos espacios que se comunican a través de la mediación de los técnicos del Distrito Administrativo Centro, la entidad responsable de regular en este asunto a nivel del centro de la ciudad.

Como veremos, la mesa de diálogo/trabajo creada entre músicos y ayuntamiento fue de gran importancia para que los músicos expresaran sus necesidades y demandas y para que la administración conociera de primera mano la realidad específica de la música callejera en la ciudad. Las reuniones de trabajo, entre músicos y ayuntamiento, estuvieron basadas en una actitud franca, abierta y receptiva por ambas partes, lo que permitió la creación de un diálogo real entre los interlocutores. A continuación veremos cómo sucedieron esos encuentros y las conclusiones principales extraídas de éstos.

6.4.1 El diálogo basado en la participación ciudadana

La revaloración de los espacios de decisión locales, aunque parezca contradictorio, guarda una relación directa con el proceso amplio de globalización en el cual estamos inmersos. En este sentido, según Jordi Borja (2002), las ciudades y regiones son percibidas al día de hoy como importantes espacios de “autogobierno”. Según el autor, la participación ciudadana en ámbitos administrativos locales es capaz de promover una suerte de cohesión sociocultural ciudadana que gira alrededor del empoderamiento a través de la participación en las instituciones. Según Jordi Borja, cuanto más avanzado el proceso de globalización, mayor relatividad toma el concepto de Estado-Nación. En ese contexto, crece el margen de empoderamiento y maniobra de las ciudades y regiones de cara a las instituciones estatales. Como consecuencia de eso, mayor es también la importancia dada por la ciudadanía a las instancias políticas y de decisión de proximidad con los cuales los ciudadanos pueden identificarse y llevar a cabo un contacto fluido con las administraciones locales (Borja, 2002: 4). Al día de hoy no podemos hablar de ámbitos locales sin vincularlos a dimensiones globales. El proceso de globalización nos ha hecho pensar en perspectivas amplias y mundializadas vinculadas a los derechos ciudadanos, estructuras, regulaciones y participación supraestatales. Sin embargo, esa perspectiva global también nos hace reflexionar sobre los ámbitos locales a la hora de pensar en los espacios efectivos de toma de decisión que intervienen en lo cotidiano de las personas. En este sentido, surge la necesidad y demanda ciudadana para que los gobiernos regionales y locales encuentren formas y mecanismos novedosos de promoción de la participación ciudadana, entendiendo a ésta a partir de la definición de Elena Gadea Montesinos, como: “(...) una acción, un conjunto de actividades que los individuos llevan a cabo para intervenir en la gestión de los asuntos públicos.” (Gadea Montesinos, 2005: 16).

La idea de participación ciudadana gana espacio en las administraciones locales a raíz de la relevancia de esos ámbitos de decisión en la actualidad. El proceso de diálogo entre músicos y ayuntamiento para poder consensuar una intervención pública específica sobre la música de calle en la Zona Centro, se vale de la idea de participación directa/ciudadana de los distintos agentes sociales a la hora de encontrar soluciones específicas para el ejercicio de la actividad. Jordi Borja nos comenta la importancia de que las administraciones locales replanteen a través de nuevas fórmulas – creativas – los procesos de participación directa en ámbitos administrativos locales. En sus palabras:

“La dialéctica global-local nos exige un esfuerzo de imaginación política no sólo en el ámbito global, hoy a la moda, sino también en el local, que no es un anacronismo, sino todo lo contrario.” (Borja, 2002: 5). La puesta en valor de lo global no excluye lo local, más bien al contrario, le potencia en la medida en que la ciudadanía percibe una pérdida de control en ámbitos amplios y pasa a buscar el empoderamiento a través de los espacios locales.

Los ajustes normativos debatidos en el proceso de diálogo entre músicos y ayuntamiento surgen principalmente de la constatación de la importancia de crear, o restablecer, una relación de convivencia vecinal de calidad. La buena convivencia vecinal es el concepto que sirve de guía para las normativas que pretenden gestionar la emisión e inmisión de sonido y vibraciones en ámbito municipal. Según el ayuntamiento de Madrid, las quejas vecinales hacia la música de calle – recibidas a través de las asociaciones de vecinos y por canales propios de la administración – demuestran un equilibrio débil en las relaciones entre músicos y vecindad⁵⁹.

La percepción de insatisfacción por parte de los vecinos está vinculada a un ambiente permeado por la contaminación acústica en la Zona Centro y asociada a una sensación de desprotección en relación al derecho al descanso y a la intimidad. La percepción general de los vecinos es, por un lado, que existen buenos instrumentos reguladores que deberían protegerles de la contaminación acústica, y por otro, la sensación de que dichas herramientas no son implementadas de forma óptima en cotidiano de la ciudad. Por parte de los músicos, las principales molestias pasan principalmente por la imposibilidad – en la actualidad – de conseguir las licencias que les permiten tocar en las calles del centro y por la total prohibición del uso de la percusión y amplificación en sus actuaciones. Según los propios músicos, una gran cantidad de agrupaciones musicales y músicos solistas no salen a la calle hoy en día porque los permisos necesarios para tocar no son concedidos, lo que conlleva a que tocar en la calle – sin dichos permisos – es cometer una infracción. Además, para la actuación de algunos músicos o agrupaciones es imprescindible la utilización de

⁵⁹ Como he comentado, según el contacto que he tenido con las asociaciones de vecino la música de calle no es considerada por los residentes como el principal foco de contaminación acústica en el centro de la ciudad. Sin embargo, también hemos visto que aunque existan otros focos de emisión de contaminación acústica, muchas veces la música de calle es señalada como la causante del ruido por el simple hecho de que es fácilmente distinguida de los demás focos de emisión.

percusión de acompañamiento o de una amplificación mínima. La prohibición de dichos elementos inviabiliza las actuaciones de determinados músicos y/o grupos.

La actual administración del Distrito Centro percibe esa situación incómoda e incongruente y asume la responsabilidad de plantear una nueva normativa que pueda contemplar las demandas de ambos agentes sociales. De ahí surge la iniciativa de contactar con los músicos de calle de la ciudad para encontrar soluciones para los problemas existentes en la regulación actual a través de un grupo de trabajo entre músicos y técnicos del ayuntamiento. Alrededor del mes de septiembre de 2016 la administración inicia el contacto con algunos de los músicos que tocan habitualmente en la calle para iniciar ese proceso de diálogo que repiense la reglamentación de la música en las calles en el centro. En ese momento algunos de los asesores de la Junta de Distrito contactan con músicos que tocan actualmente en las calles del centro y con músicos que participaron del proceso de diálogo entre músicos y ayuntamiento en el 2012/13. A partir de este primer contacto surge una serie de reuniones – llamado grupo de trabajo – para buscar una solución reguladora que contemple tanto las necesidades de los músicos como las de los vecinos⁶⁰. Durante las reuniones entre músicos y ayuntamiento, los técnicos de la municipalidad hacen hincapié en la necesidad de diseñar una regulación clara y sencilla que pueda ser aplicada de forma rápida y efectiva.

Como comento, el grupo de músicos contactados por el ayuntamiento para pensar la actividad y rediseñar la normativa que regula la música de calle en el centro está compuesto por músicos que ejercen la música en las calles hoy en día, por músicos que participaron en el proceso de negociación con la administración en el 2012/13 y por algunos músicos que tienen proyectos artísticos callejeros, pero, que no pueden tocar en las calles de la ciudad por no tener los permisos pertinentes para eso y/o por la prohibición expresa de la percusión y amplificación, elementos indispensables en sus actuaciones. Dicho grupo de interlocutores, con el pasar de los meses y reuniones, decide constituir el colectivo “Por la Música en la Calle”. Crear un colectivo fue una manera de formalizar el grupo de interlocución con el ayuntamiento y de quitar la

⁶⁰ He tenido constancia de la reapertura del diálogo entre músicos y administración a través de algunos de los músicos con quien estuve en contacto durante el trabajo de campo y que al día de hoy forman parte del grupo de interlocución con la administración. Contacté con el ayuntamiento y con dichos músicos para expresar mi voluntad en participar en las reuniones como observador y mi presencia en las mismas fue bien recibida.

responsabilidad de negociación y decisión a personas concretas o a nombres propios. Desde el primer momento los miembros del colectivo “Por la Música en la Calle” entienden que su legitimidad para representar al conjunto de músicos que están en las calles de la ciudad es limitada. Por eso, el colectivo intenta establecer un diálogo más amplio con los músicos callejeros a través de procesos asamblearios y haciendo uso de espacios web. En el grupo de trabajo/diálogo compuesto participaron los miembros del colectivo “Por la Música en la Calle”, el Concejal de Distrito, asesores del Distrito y asesores del Área de Cultura de la ciudad. Todos con el claro objetivo de encontrar una solución normativa estable que regule la música en el Distrito Centro y que sea pertinente tanto para los músicos como para los vecinos de la zona⁶¹.

La labor de interlocución del colectivo “Por la Música en la Calle” con el ayuntamiento ha estado respaldada por asambleas de músicos convocadas por el colectivo. En dichas asambleas, dos hasta el momento, los miembros del colectivo informan a los participantes sobre los avances en las negociaciones y les piden propuestas concretas que puedan ser llevadas en las siguientes reuniones con el ayuntamiento. Ese proceso asambleario de retroalimentación fue importante tanto para aportar ideas y soluciones al grupo de trabajo con el ayuntamiento como para legitimar al colectivo “Por la Música en la Calle” como interlocutor en ese proceso. Dichas asambleas contaron con un número importante de personas, entre 25 y 35 en cada una de ellas, los participantes en las mismas eran músicos callejeros, músicos que tenían la intención de salir a tocar en la calle, músicos que tocan en el metro y algunos vecinos del centro interesados en la temática. Las principales aportaciones de dichas asambleas fueron en la dirección de entender la problemática efectiva de la música en la ciudad a través de vivencias concretas y el de conocer formatos de reglamentación en otras importantes ciudades europeas donde se ejerce la música de calle.

Las reuniones del colectivo “Por la Música en la Calle” con el Ayuntamiento de Madrid generaron propuestas efectivas que eran analizadas y mejoradas por ambas partes. Durante la mesa de trabajo quedó en evidencia que el diálogo ha estado basado

⁶¹ Resalto que mientras se desarrollan las negociaciones entre músicos y administración, los asesores del ayuntamiento también mantienen reuniones puntuales con las asociaciones de vecinos de la Zona Centro para averiguar la conflictividad real generada por la música e identificar a “lugares sensibles”. Las reuniones entre vecinos y ayuntamiento fueron de gran importancia para entender y delimitar algunos espacios especialmente delicados – donde existe conflictividad ocasionada por la música –. Lugares donde de hecho se observa una mayor frecuencia de quejas hacia la actividad musical callejera.

siempre en la buena voluntad de ambas partes para encontrar una solución beneficiosa que contemple las demandas tanto de músicos como de vecinos.

El proceso de diálogo visto en la negociación entre músicos y ayuntamiento de Madrid va en la dirección de que las administraciones locales pueden y deben abrir vías de comunicación fluidas con la ciudadanía. Durante la mesa de trabajo entre el colectivo “Por la Música en la Calle” y la administración municipal, se habló sobre distintos formatos de reglamentación de la música de calle existentes en otras ciudades europeas: Barcelona, Milán, Edimburgo, Londres, etc. Sin embargo, los resultados de las negociaciones están apuntando hacia un modelo y formato pensado para la ocupación del espacio público específico de Madrid. Pensando el contexto sociocultural de la ciudad, las especificidades de la actividad económica en la Zona Centro y principalmente, las necesidades concretas tanto de los músicos callejeros como de los vecinos. Es decir, conociendo, entendiendo y discutiendo los contextos amplios y las medidas que funcionan en otros espacios, pero a la vez, teniendo en consideración las realidades y problemáticas locales.

En la ciudad de Madrid empezamos a percibir una abertura efectiva de la administración hacia una escucha atenta y dialógica con la ciudadanía. Estos hechos son percibidos en iniciativas como: los presupuestos participativos, consultas ciudadanas hacia temas sensibles como la rehabilitación de espacios públicos importantes de la ciudad, la promoción de intervenciones urbanísticas y artísticas en los barrios con la colaboración y consenso del vecindario, etc. Un proceso de participación ciudadana que según Jordi Borja, depende en gran medida de la voluntad política de los gobiernos locales (Borja, 2003: 324). En la actualidad, en la ciudad de Madrid, se percibe el acercamiento e interlocución con la ciudadanía como un modelo de gestión a seguir y que considera la propia heterogeneidad de perspectivas e intereses que compone la ciudad. Los procesos de interlocución directa con la ciudadanía se muestran como una importante estrategia de actuación en la gestión municipal actual.

Sin embargo, esa idea de interlocución y escucha directa de la ciudadanía en ciudades de grandes dimensiones necesita ser ejercida desde una perspectiva descentralizada. En el caso concreto, el diálogo corresponde a una problemática específica de una zona determinada, el centro de Madrid, espacio administrativo gestionado por el Distrito Centro. Según Borja (1987), sin estos espacios

descentralizados, sería impensable la participación ciudadana en este tipo de municipios (Borja, 1987: 188). Es en este sentido y perspectiva que se desarrolló la mesa de trabajo para discutir la reglamentación de la música de calle en la ciudad. El proceso de diálogo en cuestión, realizado para solucionar una problemática concreta, se enmarca en un espacio de descentralización que permite una participación fluida de los agentes sociales involucrados.

El resultado de esta iniciativa es el acercamiento a un instrumento normativo que considera la diversidad y las distintas necesidades de los sujetos involucrados y que intenta potenciar una convivencia vecinal normalizada. En este sentido, las principales demandas del colectivo Por la Música en la Calle, en representación del colectivo de músicos callejeros que ejercen o pretenden ejercer la actividad en las calles del centro de la ciudad, fueron o están de camino a ser atendidas. Éstas son: la agilidad en la concesión de permisos para tocar en la calle, la utilización de la percusión y la utilización de amplificación. Elementos que dificultan o imposibilitan muchas de las actuaciones callejeras, principalmente los proyectos más elaborados artísticamente.

Existe una gran expectativa – principalmente por parte de los músicos callejeros – alrededor de este nuevo instrumento regulador que puede servir tanto para solucionar algunos de los problemas vinculados a la música de calle en la Zona Centro como para incentivar la difusión del arte en el espacio público. Por otra parte, el proceso de participación ciudadana durante la negociación ha generado una idea de comunidad y corresponsabilidad alrededor de la actividad. Un proceso de empoderamiento ciudadano que seguramente beneficiará el avance en las relaciones de convivencia entre músicos callejeros y vecinos de la Zona Centro.

6.4.2 Propuestas y contrapropuestas: los contenidos de los diálogos para una nueva reglamentación musical callejera

Los primeros contactos entre músicos y ayuntamiento tuvo la función, en líneas generales, de compartir percepciones, inquietudes e ideas amplias para gestionar la música en las calles en el Distrito Centro. Esos primeros encuentros sirvieron a ambas partes como una declaración de intenciones y de buena voluntad para encontrar soluciones concretas vinculadas a la música de calle en el centro. La idea principal del

colectivo “Por la Música en la Calle” estuvo enfocada en la importancia de que los músicos puedan ejercer la actividad sin ocasionar inconvenientes para los demás agentes del espacio público. Los músicos entienden que la música en la calle debe ser un elemento que aporte culturalmente a la ciudad y que puede ser compatible con el descanso y privacidad de los vecinos. Los músicos presentes en las reuniones tienen claro que una relación cordial y de respeto con los vecinos es crucial para el desarrollo normalizado de la actividad. Por otra parte, también queda clara la postura del ayuntamiento, la institución remarca que su perspectiva en ese diálogo pasa por tratar la música como una expresión artística y cultural y no como contaminación acústica. La administración entiende que la música de calle debe ser valorada e incentivada, pero, aparte de eso, el descanso de los vecinos y los niveles de emisión acústica deben ser respetados de forma estricta. Durante todo el diálogo el ayuntamiento demuestra una importante sensibilidad a la hora de buscar gestionar la conflictividad derivada de la música a través de las herramientas regulatorias. Esta postura receptiva y flexible proporciona un acercamiento entre los interlocutores y genera un proceso de negociación fluido durante los siguientes meses.

La primera propuesta hecha por los músicos con el objetivo de repensar la música de calle en el Distrito tiene como base el modelo de gestión empleado en Milán. En esta ciudad, los artistas callejeros – de distintas disciplinas – necesitan inscribirse en una página web, gestionada por la propia administración municipal, para poder solicitar un determinado día, hora y local para sus actuaciones. Toda la información sobre las actuaciones artísticas callejeras que tendrán lugar próximamente se reúne en un mapa interactivo disponible en esta misma página web⁶². Además, en este espacio virtual el visitante puede visualizar una pequeña biografía de cada artista/grupo y una pequeña sinopsis de las actuaciones que ocurrirán en los próximos días. Un instrumento de ese tipo puede ser de gran importancia a la hora de apoyar e incentivar al arte callejero. A través de este espacio virtual, los músicos, pintores, magos, clowns, actores, etc, – de Milán o que están en Milán – que deseen actuar en las calles del centro de la ciudad, cuentan con una herramienta dinámica para poder “reservar sus sitios en la calle”. Un modelo y formato sencillo que permite organizar y gestionar de una forma rápida las actuaciones en el espacio público.

⁶² <http://www.stradaperta.it/>.

La propuesta y modelo fue muy bien recibida tanto por el Concejal de Distrito como por los técnicos del Ayuntamiento de Madrid que deciden analizar la viabilidad económica y de personal que conllevaría la preparación, puesta en marcha y mantenimiento de una herramienta de este tipo. Por otra parte, el ayuntamiento propone también la creación de un programa de difusión de la música de calle que esté vinculado con programas existentes o por implantar por parte del propio ayuntamiento: el cierre y peatonalización de determinadas calles los domingos, que la música de calle esté presente en las actividades de movilidad urbana vinculadas al uso de las bicicletas como medio de transporte en la ciudad, o los mercadillos agroecológicos esparcidos a lo largo de la misma. Uno de los intereses de la administración es descentralizar la música de calle, llevándola también a espacios que estén fuera del Distrito Centro. Una forma de desahogar un espacio de aglomeración y de diseminar el acceso al arte a otras zonas de la ciudad. Esa iniciativa es bien recibida por los músicos que rápidamente hablan de la importancia de la creación de un festival internacional de arte callejero en Madrid, iniciativa que tiene lugar en otras importantes ciudades y capitales europeas. Vinculando la idea de un festival de arte/música callejera con una labor pedagógica que debe ser articulada junto a la remodelación de la actividad en la ciudad y la diseminación de la misma a otros Distritos.

Las reuniones del grupo de trabajo – que se suceden a lo largo de los años 2016 y 2017 – van siendo cada vez más productivas. Dicho proceso de diálogo tiene como resultado un esbozo de propuesta, presentado por los técnicos del ayuntamiento, que intenta aglutinar las discusiones realizadas hasta el momento. Dicho esbozo consiste en la delimitación de 23 puntos concretos en la Zona Centro que deberían tener 3 actuaciones diarias de 90 minutos. Puntos que estarían concentrados, principalmente, en las zonas de explotación terciaria existentes en el centro. La designación de estos lugares, días y horas concretas deberían ser asignadas a través de un sorteo mensual donde participarían los músicos inscritos en éste de antemano. Este modelo es muy cercano al que existe en Barcelona, el cual según el colectivo “Por la Música en la Calle”, no tiene un funcionamiento óptimo y que ha ido generando a lo largo de los años un gran nivel de conflictividad entre los músicos callejeros de la ciudad y las asociaciones que se encargan de gestionar la asignación de los puntos para tocar. La principal motivación para que el ayuntamiento proponga ese formato de reglamentación consiste en la garantía de la rotación de músicos en un determinado punto. Las

principales quejas vecinales sobre la música consisten en tener a un mismo músico haciendo un uso intensivo y abusivo de la calle todos los días y en un mismo lugar. El sistema de sorteo de puntos con días y horarios, según la administración, solucionaría ese problema al obligar la rotación de músicos entre los puntos predeterminados.

Esta propuesta no fue bien recibida por los músicos que hacen hincapié en la importancia de que no se hable de puntos concretos y sí de tramos. Los músicos argumentan que si existe una delimitación de puntos fijos es posible que un determinado vecino o comerciante pueda tener “música debajo de su ventana” durante 270 minutos diarios, todos los días de la semana. Su argumento se basa en que aunque el sistema garantice una rotación, este modelo podría ser perjudicial para la convivencia vecinal. Otro argumento de rechazo por parte del colectivo “Por la Música en la Calle” fue que si un músico se apunta a una designación aleatoria de día, hora y lugar es porque se supone que a éste poco le importa donde y cuando tocar, lo que no corresponde con la realidad de la actividad. Como vimos a lo largo de la etnografía, la elección de lugares días y horas para el ejercicio de la música de calle es una decisión compleja que tiene en cuenta muchas variables subjetivas. También en este sentido, los músicos comentan que ese formato de asignación de lugares va en contra la propia esencia de la actividad. Éstos entienden que la música de calle se trata de una actividad dinámica y espontánea que no puede estar atada de antemano a una designación de lugar, día y hora cerrados con tanta antelación e de forma inflexible. Algunos de los músicos comentan también que con ese formato sería inviable conciliar la calle con otras actividades musicales. Dicen que normalmente sus conciertos y actuaciones en locales y salas, grabaciones o viajes, son concertados con muy poca antelación. Hecho que podría hacer que un determinado músico o agrupación no pueda estar en el lugar designado a él en determinado día y hora, lo que puede perjudicar a los demás músicos que podrían estar ocupando este espacio. La percepción general de los músicos, a partir de esa propuesta, es que la administración no acaba de entender del todo los matices de la actividad musical callejera.

Por otra parte, el ayuntamiento vuelve a insistir que quiere llevar a cabo una campaña de dinamización y descentralización de la música de calle. Esta campaña pasaría por la gestión y programación de actuaciones en determinados espacios públicos de la ciudad. En estas actuaciones puntuales, en la medida de lo posible, el ayuntamiento intentaría levantar los límites de emisión sonora y la prohibición de la

percusión y amplificación. Los técnicos de la administración proponen que dicha tarea de gestión de espacios puntuales para la música en la calle debería ser gestionada por el colectivo “Por la Música en la Calle”. Los músicos presentes reiteran que les parece interesante un programa de dinamización en estos moldes, pero, entienden que ese tipo de gestión demanda tiempo, trabajo y dedicación, para que el colectivo desarrollara esta labor sería importante contar con una subvención específica para eso. Por otra parte, surgieron cuestiones éticas vinculadas a dicha gestión. Los músicos no tienen claro si es éticamente correcto que el colectivo “Por la Música en la Calle”, es decir, un grupo concreto de músicos, sea el responsable de comisariar y asignar espacios públicos a los demás músicos callejeros de la ciudad. Un hecho que podría venir a crear importantes conflictos entre los propios músicos. Los músicos encuentran problemas en el planteamiento de la idea, sin embargo, dejan claro una vez más que la intención de dinamizar el espacio público en la ciudad a través de ocupaciones puntuales e informales es muy interesante.

A raíz de la propuesta del ayuntamiento, el colectivo “Por la Música en la Calle” elabora una contrapropuesta. Dicha contrapropuesta pasa por transformar los puntos sugeridos por la administración en tramos y añade algunos lugares que son potencialmente interesantes para los músicos. En la propuesta de los músicos, la Puerta del Sol, por ejemplo, pasa de ser un punto – propuesta del ayuntamiento – y pasa a ser un tramo. Tramo que según la reglamentación vigente, que dice que los músicos deben guardar una distancia de 75 metros entre ellos, podrían actuar hasta 3 músicos a la vez. La idea de tramo elimina la saturación musical en un mismo lugar, “debajo de una ventana”, lo que podría llegar a ocurrir con la propuesta del ayuntamiento. Además, con eso, los músicos tendrán la libertad de ponerse en distintos lugares de un mismo tramo, respetando las necesidades individuales de cada músico. Por otra parte, se incluyen en el plano de ocupación musical espacios como la Plaza de Callao o la Plaza del Museo Reina Sofía, espacios potencialmente interesante para la música callejera y que no estaban contemplados en la propuesta de la administración.

El colectivo “Por la Música en la Calle” también propone la creación de espacios y tramos con horarios reducidos⁶³ que deben ser implantados en las zonas “sensibles”, lugares donde pueden existir o surgir conflictos reales entre músicos y vecinos. Los

⁶³ 12:00 a 14:00 y de 17:00 a 19:00, en verano el horario de tardes sería de 18:00 a 20:00. El horario en los demás tramos sería de 10:00 a 15:00 y de 17:00 a 22:00, en verano de 18:00 a 23:00.

tramos de horario restringido deberían estar presentes en los lugares del centro con una mayor concentración de viviendas, esa propuesta de reducción horaria pretende salvaguardar el descanso e intimidad de los residentes de la zona. Los músicos proponen también que el acceso a estos espacios sea libre, que no esté vinculado a un sorteo mensual. Además, piden que la concesión de permisos sea un proceso rápido y sencillo que pueda ser gestionado a través de la web del ayuntamiento o a través de las oficinas de atención al ciudadano, los músicos proponen que la administración gestione la concesión de permisos de la forma que mejor le convenga. Comentan también que en el mismo momento de la concesión de permisos debe ser entregado a los músicos callejeros el mapa de las zonas donde pueden tocar, un resumen claro y objetivo de la reglamentación y un “manual de buenas prácticas” donde quede clara la importancia, para el propio colectivo de músicos callejeros, de mantener la buena convivencia con el vecindario de la zona. Carmen Vela, una de los miembros del colectivo “Por la Música en la Calle”, ha esbozado un pequeño texto que intenta transmitir el espíritu de la música callejera que podría también servir de base a un futuro “manual de buenas prácticas”:

La música es una de las expresiones artísticas de mayor valor social, cultural y cosmopolita, que bebe de la tradición y evoluciona según el contexto y la historia. Además, la música callejera añade a estos valores un importante componente integrador, multicultural y solidario que va viajando de país en país y hace posible la unión de culturas y tradiciones. Cuando encontramos un músico tocando en la calle, no sólo tenemos la suerte de escuchar música en vivo, sino que además encontramos profundas raíces de países lejanos y cercanos que nos hacen conocer y comprender la historia de la humanidad. Por ello, la música callejera no solo es una suerte, es una joya. Entre todos, debemos cuidar y valorar la música, aportando a las calles de nuestras ciudades alegría, espontaneidad y calidad artística. Debemos luchar por la convivencia e integración a pie de calle para conseguir ciudades llenas de cultura y vida. Consigamos entre todos que el arte siga en constante movimiento.

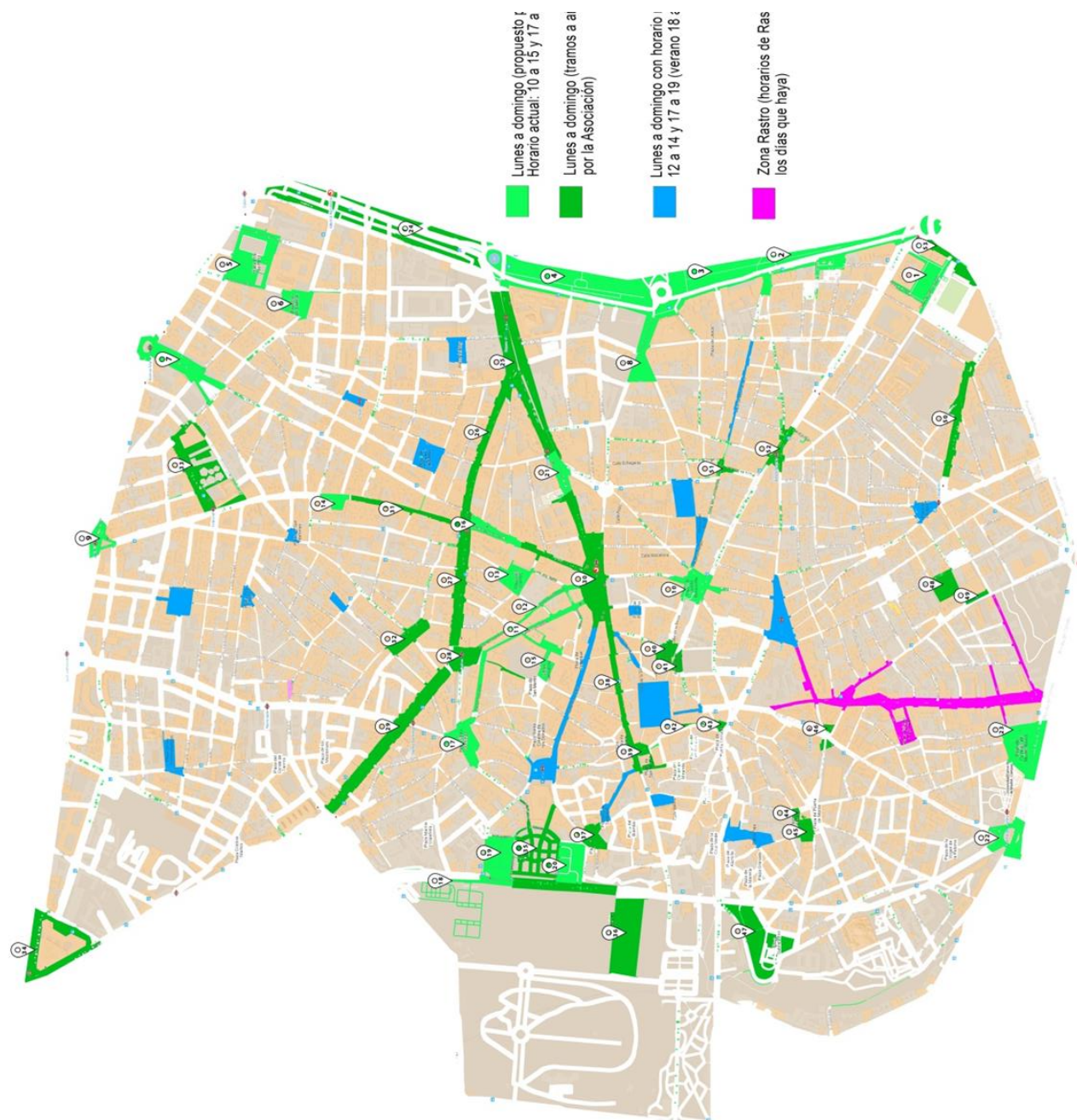
Este esbozo es un claro guiño a una campaña educativa que debe ser llevada a cabo para dignificar tanto la música callejera, en cuanto disciplina artística, como al músico que la ejerce.

La contrapropuesta de los músicos también va en la dirección de que la percusión y amplificación estén permitidas siempre que no supere los niveles de emisión estipulados en las legislaciones contra la contaminación acústica. El colectivo “Por la

Música en la Calle” entiende que los demás puntos de la legislación actual – el Decreto del Concejal del Distrito del 2013 – son aceptables: distancia mínima entre músicos, no cortar los pasos a los peatones, no bloquear la entrada a viviendas, los horarios estipulados en la actualidad, etc.

En resumen, la propuesta del colectivo de músicos tiene como puntos principales: la concesión de permisos de forma rápida, ágil y fácil, cambiar los puntos propuesto anteriormente por el ayuntamiento por tramos más amplios e incluir algunos lugares que no estaban contemplados, el levantamiento de la prohibición del uso de percusión, amplificación y reproducción sonora en las actuaciones siempre que no supere los niveles de emisión permitidos y el establecimiento de una zona de horario restringido para la música – en las zonas de carácter más residencial –. Junto a estas propuestas el colectivo “Por la Música en la Calle” habla de una revisión y acompañamiento periódico del ejercicio de la actividad musical callejera en el centro y presenta un esbozo de mapa de ocupación. Aquí también merece la pena mencionar que las asociaciones de vecinos no participaron directamente en “la mesa de diálogo” y construcción de la propuesta de borrador, aunque desde el ayuntamiento se les informa que los resultados alcanzados serán transmitidos a los vecinos y que éstos deben dar su visto bueno al borrador.

PROPUESTA DE "POR LA MÚSICA EN LA CALLE" DE TRAMOS (27-1-17)



La propuesta de los músicos es bien recibida por el ayuntamiento. Los técnicos del mismo quedan en repasar los lugares concretos propuestos por los músicos con la idea de verificar la existencia de lugares conflictivos que no hayan sido tenidos en consideración o si algunos de los sitios propuestos no pueden ser incluidos en el mapa por alguna cuestión jurídica específica.

La siguiente reunión entre el ayuntamiento y el colectivo “Por La Música en la Calle” tiene lugar a principios de marzo de 2017 y sirve para discutir una propuesta firme presentada por la administración y con base en la anterior propuesta de los músicos. El documento propuesto por el ayuntamiento en este caso:

- Considera el mapeo hecho por los músicos con algunos cambios.
- Se compromete a encontrar una solución ágil y sencilla para el registro de los músicos y concesión de permisos.
- Permite, con matices, la utilización de la percusión.
- Se compromete a consultar con el Área de Gobierno de medio ambiente la posibilidad de permitir la amplificación en las actuaciones.
- Habla de un proceso de acompañamiento y evaluación trimestral de la situación general de la música en la calle.
- Plantea un mecanismo de mediación que debe ser llevado a cabo por la Policía Local.
- E introduce un mecanismo de sanción progresiva para los músicos que incumplan la reglamentación a ser implantada.

Una propuesta que les parece satisfactoria a los músicos en prácticamente su totalidad. Sin embargo, éstos hacen hincapié en la importancia de la utilización de amplificación, percusión y reproducción sonora.

Por otra parte, la cuestión de las sanciones genera mucho debate, principalmente porque ésta puede estar vinculada a la retirada de instrumentos a los sancionados. Los músicos entienden la retirada de instrumentos como una medida drástica que puede acarrear graves inconvenientes para los músicos callejeros. Este es el apartado del texto

propuesto por ayuntamiento que hace referencia a las sanciones progresivas y retirada de instrumentos⁶⁴:

Cuando se produzcan infracciones a la normativa, procederá la intervención sancionadora progresiva.

- En una primera infracción, se formulará denuncia sin imposición de sanción.
- La segunda infracción podrá dar lugar a sanción dependiendo de la gravedad de la misma.
- La tercera dará lugar a la retirada del instrumento musical, que podrá ser recuperado previo pago de la sanción.

Se considerará que se produce acumulación de infracciones en el período de tres meses.

Para la aplicación de este procedimiento, por el distrito se facilitará a las Unidades de Policía Municipal un listado quincenal de infractores con dos denuncias formuladas en los últimos tres meses.

Los músicos comentan su incomodidad con este punto en concreto. A lo que los técnicos del ayuntamiento contestan que esa fue la única forma encontrada por ellos para combatir los abusos contra el uso intensivo e indiscriminado de la calle por algunos músicos. Usos abusivos que de hecho son los que generan las quejas vecinales y que afectan la imagen de los demás músicos callejeros. Los técnicos del ayuntamiento intentan dejar claro que no se trata de una medida aleatoria y resaltan la importancia de que sea una sanción progresiva. Explican que esos tipos de medidas deben ser entendidas como una forma de protección tanto para los vecinos como para los demás músicos que están en el espacio público. Además, en la reunión se les presenta a los músicos una propuesta de mapa de ocupación donde se inserta algunas zonas en la categoría de horario reducido.

⁶⁴ Dicho texto hace parte del borrador de propuesta enviado por los técnicos del Distrito Centro al colectivo “Por la Música en la Calle”. Tanto músicos como administración entienden que dicho borrador debe ser consensuado tanto por un colectivo amplio de músicos callejeros como por organizaciones que representen a los vecinos de la zona.

A partir de esa propuesta firme de la administración, el colectivo “Por la Música en la Calle” convoca una asamblea con los músicos callejeros de la ciudad para llevar a la colectividad la propuesta de reglamentación del ayuntamiento y debatir sobre ella. De una forma general la propuesta les parece coherente y positiva a los asistentes de la asamblea que entienden a los tramos acordados como los que realmente son ocupados en la actualidad por la música. Además, todos se muestran de acuerdo con la creación de zonas sensibles de horario reducido para que los conflictos con los vecinos sean minimizados. Sin embargo, como lo esperado, la cuestión de la sanción progresiva es el tema que genera más debate en la asamblea, la preocupación de los músicos es exactamente sobre la retirada de instrumentos. Los instrumentos musicales son las herramientas de trabajo de los músicos, tanto en la calle como fuera de ella, la retirada de éstos puede venir a generar la paralización temporal del ejercicio del oficio de la música causando importantes inconvenientes para los músicos que se dedican exclusivamente a ésta. Por otra parte, los asistentes a la asamblea hablan de la necesidad de la existencia de un depósito especial para los instrumentos musicales requisados y de un protocolo específico en el caso, y a la hora, de la confiscación de éstos en el espacio público. La preocupación es que en muchos casos se tratan de instrumentos delicados y de gran valor. La existencia de un protocolo de requisición y de un espacio especial de almacenaje es fundamental para salvaguardar la integridad de los mismos.

De dicha asamblea sale el apoyo y visto bueno de los músicos presentes al trabajo de interlocución realizado por el colectivo “Por la Música en la Calle” junto a la administración y dos propuestas concretas que deben ser estudiadas en las siguientes reuniones de la mesa de trabajo:

1. La existencia de un protocolo y espacio idóneo a la hora de requisar y depositar a los instrumentos musicales retirados para garantizar la no existencia de daños materiales a los mismos.
2. Y el alargamiento del proceso sancionador progresivo para que éste conste de un paso más antes de la retirada del instrumento, los pasos propuestos por los músicos en asamblea serían: **a.** denuncia sin sanción económica; **b.** denuncia con posible sanción económica; **c. denuncia con la retirada de la licencia necesaria para tocar en la calle;** y **d.** denuncia con la retirada del instrumento.

Las propuestas surgidas en la asamblea fueron llevadas al grupo de trabajo con los técnicos del ayuntamiento por el colectivo “Por la Música en la Calle” analizadas y valoradas para que puedan ser incluidas en el proceso de reformulación normativa del ejercicio de la música de calle en el Distrito Centro.

A finales de mayo de 2017, después de llevar los resultados finales del grupo de trabajo a las asociaciones de vecinos de la zona, los técnicos del ayuntamiento envían a los músicos el borrador definitivo del decreto que debe ser aprobado por el Concejal del Distrito Centro de forma inminente. Dicho borrador consta de un preámbulo que entiende a la música callejera como un fenómeno importante y valioso que aporta positivamente a la calidad de vida en las ciudades. Las principales modificaciones en este documento están vinculadas a la percusión amplificación y niveles de emisión sonora:

- Las actuaciones respetarán los límites sonoros establecidos en la declaración de Zona de Protección Acústica Especial (ZPAE) del Distrito de Centro.
- A estos efectos los instrumentos no tienen consideración de percusión cuando no se utilizan baquetas. Ha de tocarse con manos, escobillas o mazas.
- En todo caso, la función de la percusión solo podrá producirse en grupos como base rítmica y acompañamiento, con un solo percusionista por agrupación. Se exceptúa la denominada percusión reciclada, con interpretación solista e instrumento de bajo nivel sonoro.
- No tendrá consideración de amplificación el uso de medios que, disponiendo de certificación técnica válida en la Unión Europea, dispongan de una potencia total máxima de 20 W, no superen las dimensiones de 40 por 40 por 20 centímetros y utilicen suministro eléctrico por pilas o batería interna.
- Solo se permite su aplicación a la voz e instrumentos que necesiten su empleo para alcanzar un nivel sonoro mínimo, con un único equipo por intérprete o grupo.
- En estos casos, y de acuerdo con los criterios técnicos establecidos por el Área de Gobierno de Medio Ambiente, el límite sonoro máximo se establece en 95 dB.

Además, desaparecen las sanciones que retiran los instrumentos a los músicos sancionados, en su lugar se propone la retirada de las licencias a los músicos que cometan infracciones reincidentes. Las autorizaciones serán trimestrales y concedidas a los músicos que las requieran, de forma ágil, a través de una cuenta de correo electrónico del propio ayuntamiento y de las oficinas de atención al ciudadano de la municipalidad. Junto a eso, la administración prepara un anexo al borrador donde constan las calles y plazas donde se podrá ejercer la actividad y sus respectivos horarios.

Los demás puntos del documento no sufren cambios importantes y hacen referencia a los acuerdos concretados en el documento visto anteriormente.

En esos momentos, según los miembros del colectivo “Por la Música en la Calle”, el Área de Gobierno de Medio Ambiente del ayuntamiento está dando la forma definitiva al documento que debe ser aprobado⁶⁵.

A lo largo de este capítulo hemos visto las interferencias y solapamientos que pueden existir entre espacios públicos y privados, entendiendo que la música, en algunos casos, circula libremente entre éstos generando posibles conflictos entre los músicos callejeros y demás actores sociales presentes en la ciudad. Además, también vimos, a partir de la perspectiva de los vecinos, como el centro de Madrid en la actualidad tiene su contexto sonoro saturado por diversos focos de emisión que componen un ambiente de contaminación acústica que genera molestias importantes entre los residentes de la Zona Centro. Con este fin, hemos analizado las distintas legislaciones y normativas que regulan la emisión e inmisión sonora en el ámbito europeo, estatal y municipal que tienen como objetivo controlar la contaminación acústica y generar contextos sonoros sanos para los residentes de espacios urbanizados. Y por último, hemos visto los esfuerzos de los músicos callejeros de la ciudad, en diálogo con la administración municipal, a la hora de encontrar soluciones normativas locales que contemplen tanto el descanso y privacidad de los vecinos como el ejercicio de la música callejera.

⁶⁵ Al final del proceso de escritura de esta etnografía el nuevo Decreto del Concejal que regula la música en el Distrito Centro todavía no está en vigor.

Capítulo 7

La música callejera a partir de la perspectiva etnográfica audiovisual

El objetivo principal de este capítulo, compuesto por imágenes producidas en campo y por los paisajes sonoros registrados en las calles, es por un lado reflexionar sobre la utilización de las herramientas audiovisuales en la disciplina antropológica y por otro, transmitir el carácter subjetivo tanto de las relaciones sociales callejeras como de la propia dimensión artística de la actividad. Pensando el intercambio de emociones y subjetividades desde el punto de vista de Le Breton (2013), donde el autor entiende que transmitir dichas subjetividades y afectividades se justifica al entender que no sólo nos relacionamos con el otro a través de la razón, sino también a partir de las emociones y afectividades. Emociones que deben ser percibidas como teniendo sus bases en las relaciones y entendiendo al ser humano como conectado con el mundo a través de una red de emociones (Le Breton, 2013). Con este capítulo específico, que ve la actividad musical callejera vista a través de la fotografía y de los paisajes sonoros, quiero proponer que invirtamos la perspectiva que tenemos sobre la imagen y el sonido en nuestras etnografías dando a éstos lenguajes la importancia que tienen a la hora de impactar tanto en el sentido pedagógico como afectivo⁶⁶.

Pero, antes de entrar directamente en la transmisión de subjetividades que nos proporcionan las herramientas audiovisuales, es importante matizar que dichos instrumentos no son elementos nuevos en nuestra disciplina científica. Hemos visto a lo largo de la trayectoria de la disciplina antropológica que tanto el lenguaje fotográfico como el cinematográfico se fueron vinculando a la misma de una forma sustancial con el pasar del tiempo. Las herramientas visuales y audiovisuales, en la actualidad, parecen estar asentándose de forma definitiva en nuestra disciplina, sin embargo, es necesario reflexionar cómo y con qué intencionalidad incorporamos esos instrumentos en la construcción del conocimiento científico. En este sentido me pregunto: ¿Realmente somos capaces de sacar el máximo rendimiento de las herramientas visuales y audiovisuales en antropología? ¿Somos conscientes de que la utilización de estas herramientas deben estar vinculadas a un marco epistemológico más amplio que nos

⁶⁶ Stanley Brandes (1996) habla de la importancia del lenguaje fotográfico a la hora de transmitir el conocimiento generado en la disciplina antropológica y de trasladar los elementos afectivos que impregnan los distintos contextos socioculturales.

guíe en la utilización de éstas? ¿Cuáles son los objetivos que tenemos a la hora de utilizar la fotografía o el cine en nuestras investigaciones? ¿Entendemos que utilizando los lenguajes visuales y audiovisuales nos adentramos en un campo del conocimiento ajeno al nuestro que tiene sus propios códigos, narrativas, técnicas y teorías? Estas son algunas de las preguntas que me surgen al encontrarme con fotografías en los trabajos etnográficos o con obras cinematográficas entendidas, y/o clasificadas, como etnográficas o antropológicas.

En antropología visual/audiovisual tenemos importantes referencias que nos guían a la hora de utilizar a dichas herramientas en nuestros trabajos de investigación⁶⁷. Sin embargo, lo que sigue ocurriendo en la mayoría de las investigaciones que intentan introducir estos lenguajes en el marco científico antropológico es una sumisión de los recursos visuales/audiovisuales en relación al lenguaje escrito. Sobre estas cuestiones específicas, Stanley Brandes nos comenta que:

(...) por regla general, las fotografías que se incluyen en los libros etnográficos suelen desempeñar un papel bastante menos significativo que el mismo texto en la presentación del material etnográfico. El destino de las fotos es de suplementar el texto. Las fotos en sí no suelen ser imprescindibles. De hecho, raras veces hace referencia el autor a las fotos. Es probable también que los lectores no presten más que unos pocos minutos de atención a las fotos, mientras que gastan horas y horas leyendo, estudiando, memorizando, hasta citando los fragmentos del texto que más les interesan. Sin embargo, no cabe la menor duda de que las fotos ejercen un impacto tanto pedagógico como afectivo; aunque no seamos conscientes de sus consecuencias, las fotos nos impresionan. Influyen en nuestras ideas no sólo de la sociedad investigada sino del investigador.

(Brandes, 1996: 55)

Junto a eso, me gustaría remarcar la necesidad de que nos apropiemos del conocimiento técnico y narrativo, tanto fotográfico como audiovisual, a la hora de utilizar esos recursos en nuestras etnografías. En la actualidad es evidente la existencia de una gran proliferación de los recursos fotográficos y audiovisuales presentes en las investigaciones antropológicas. Una proliferación que se expande gracias a la accesibilidad económica de los equipos en los últimos tiempos, y principalmente, por la

⁶⁷ Elisenda Ardévol (1998) hace una importante reflexión sobre la trayectoria del lenguaje cinematográfico presente en antropología.

falsa idea difundida de simplicidad en el manejo de los mismos. Sin embargo, la apropiación de los conocimientos técnicos y narrativos necesarios para la utilización óptima de esos recursos no parece haber sido apropiada del todo por nosotros antropólogos. Lo que genera una contradicción importante, por un lado queremos y utilizamos esas herramientas en nuestros trabajos de investigación de forma cada vez más extensiva, y por otro, no contamos con los conocimientos necesarios, en la mayoría de los casos, para poder utilizarlas de una forma correcta. Como resultado de eso, nos encontramos con productos visuales/audiovisuales, basados en investigaciones profundas y potentes, que cuentan con fallos técnicos, estéticos y narrativos considerables. Es muy importante que no desaprovechemos el potencial que tiene la imagen – estática o en movimiento – por imprecisiones técnicas y/o narrativas específicas. Tenemos que empezar a percibir los recursos visuales y audiovisuales como herramientas fundamentales a la hora de profundizar en el universo subjetivo de los contextos sociales y como un importante instrumento de devolución y difusión del conocimiento científico generado que tenemos a nuestro alcance. Entiendo la utilización de los recursos visuales y audiovisuales como el espacio idóneo para la experimentación de formatos y para la puesta en marcha de un diálogo transdisciplinar efectivo con otros campos del conocimiento⁶⁸.

En esta investigación la fotografía ha sido una importante herramienta metodológica en el sentido de que fue utilizada como un instrumento efectivo a la hora de acercarme y de profundizar las relaciones con los interlocutores. Además, el lenguaje fotográfico y los paisajes sonoros producidos en campo, me sirvieron en muchos momentos para reflexionar desde la distancia sobre el contexto trabajado. Repasar el cuaderno de notas, el material fotográfico y sonoro producido cada día fue una práctica que me ayudó a pensar sobre cuestiones latentes que iba encontrándome durante mis salidas al campo. Por otra parte, intercambiar las imágenes con los músicos me servía para seguir afianzando las relaciones con los interlocutores y para emerger cuestiones reflejadas en las imágenes intercambiadas: las reacciones y relaciones con los públicos, retribuciones económicas, ocupación espacial, formatos de espectáculos, etc. Sin embargo, quizás lo más importante de la utilización de la fotografía como herramienta

⁶⁸ Estas y otras discusiones se encuentran profundizadas en la comunicación del autor de esta tesis titulada “Imágenes y sonidos en el contexto etnográfico: las herramientas audiovisuales en el cotidiano antropológico”. Comunicación aprobada en el XIV Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español (FAAEE)

etnográfica en esa investigación ha sido la capacidad de dicho lenguaje en captar y transmitir las sutilezas y subjetividades encontradas en la actividad musical callejera. La fotografía es un lenguaje completo que tiene la capacidad de transmitir sensaciones y emociones de una forma autónoma. En este espacio, intento plasmar las sutilezas del contexto de la actividad – de difícil descripción a través del lenguaje escrito – a través de la imagen, representando⁶⁹, momentos concretos e intangibles de las sociabilidades existentes en la calle e impulsadas por la música. Por otra parte, también es necesario hablar de los paisajes sonoros aquí presentes como elementos que nos hace adentrarnos en el contexto sonoro urbano permeado por la música de calle. En este sentido, utilizando la fotografía y los paisajes sonoros, intento promover el acercamiento y reflexión hacia la música callejera encontrada en las calles de Madrid a través de lenguajes complementares al escrito.

7.1 Paisajes sonoros callejeros

En el diseño original de esta investigación la fotografía tenía su presencia garantizada por la capacidad de transmitir elementos sensibles encontrados en la música callejera. Sin embargo, al trabajar con la música de calle, sentía la necesidad de registrar, analizar y plasmar en la etnografía el universo sonoro de la ciudad. Como recojo a lo largo de la etnografía, existe una apropiación efectiva del espacio sonoro de la ciudad que está en disputa por diversos agentes sociales, entre ellos los músicos, que deberían estar presentes en la investigación. La primera solución ideada para subsanar esa cuestión fue la de utilizar recursos audiovisuales durante el trabajo de campo. Una solución descartada por mi poca habilidad en el manejo de este lenguaje y por entender que la utilización óptima de los recursos audiovisuales requiere un equipo técnico y humano mínimos para que se trabaje dentro de estándares audiovisuales satisfactorios. Un formato que entiendo como incompatible con la complejidad y soledad del trabajo de campo antropológico. La solución encontrada para esta cuestión metodológica fue la de utilizar, durante el trabajo de campo, tanto el lenguaje fotográfico como con la confección de paisajes sonoros.

⁶⁹ En fotografía es importante hablar de representación y no de registro. No podemos considerar la imagen como un registro fidedigno de la realidad, debemos tratarla como una interpretación y representación de la misma donde la subjetividad del fotógrafo es fundamental en ese proceso. Una discusión ampliamente recogida por Dubois (1994).

Los paisajes sonoros aquí observados son entendidos, a partir de los planteamientos de Murray Schafer, como un campo o entorno acústico determinado que puede ser aislado para que podamos analizar sus características y composición concretas (Schafer, 2013). Los paisajes sonoros, o entornos acústicos, hacen referencia tanto a espacios naturales como a lugares humanamente ocupados e intervenidos. Las sutilezas y diferenciaciones encontradas en esos dos tipos de espacios, naturales y urbanizados, pueden ser observados en el trabajo de mapeo sonoro realizado por Palmese, Carles y Alcazár en la ciudad de Cuenca (Palmese *et al*, 2010). En dicho trabajo se percibe una fuerte presencia de la naturaleza encontrada en los registros sonoros del entorno periférico de la ciudad. Además, también queda latente la importancia de esos registros a la hora de entender la intervención humana en el espacio a través de los paisajes sonoros registrados en el ápice de las celebraciones de la Semana Santa conquense. Una intervención masiva en el contexto sonoro de la ciudad – de carácter sociocultural – que contrasta con el silencio escuchado – y registrado – en las calles de la ciudad en una fría mañana de invierno. Vemos así a paisajes sonoros contrastantes que componen el ambiente acústico amplio del espacio y que aporta datos importantes sobre lugares determinados y acotados.

La ciudad de Madrid también cuenta con un ambiente sonoro cargado de actividad, información y contrastes que pueden ser observados en los tres espacios analizados en esta etnografía: el centro de la ciudad, El Rastro, y el Parque del Retiro. Dichos contrastes que hacen referencia principalmente al entorno sonoro cargado de intervención social encontrados tanto en El Rastro como en el centro, en contraposición a los silencios y sonidos naturales observados, en algunas zonas y momentos del Retiro. Los distintos tipos de espacios sonoros encontrados en esos diferentes lugares pueden ser entendidos como paisajes sonoros de alta o baja fidelidad. En los paisajes de alta fidelidad podemos observar e identificar el origen de los sonidos, mientras que en los de baja fidelidad están compuestos de un enmarañado de sonoridades difíciles de ubicar (Schafer, 2013). En las plazas y calles peatonales del centro de Madrid nos encontramos con un ambiente sonoro de baja fidelidad cargado de una gran cantidad de información y compuesto por: voces y conversaciones repentinas, distintos acentos y diferentes idiomas, pasos apresurados, actividad hostelera y comercial y sonidos de obras y vehículos. Sonoridades que son percibidas claramente en la pista 1⁷⁰. Además, vemos

⁷⁰ Las pistas sonoras a las cuales me refiero en este capítulo están en el disco anexo a esta etnografía.

que los sonidos encontrados en El Rastro también se caracterizan por una importante aglomeración de personas y por guiños claros a sociabilidades encontradas en espacios comerciales específicos. Los paisajes sonoros del Rastro se asemejan a los del centro por el murmullo constante de voces que son consecuencia de las sociabilidades que se dan en el mismo y están presentes en la pista 2. Ya el Parque del Retiro se caracteriza por poseer paisajes sonoros compuestos principalmente por sonidos naturales que sufren interferencias puntuales de actividades sociales principalmente vinculadas al ocio y al deporte, lo que observamos en la pista 3. Esos son algunos de los paisajes sonoros que podemos encontrarnos a diario, sin la presencia de la música callejera, en los tres espacios de la ciudad analizados en esta etnografía. En dichas pistas sonoras nos encontramos con ambientes acústicos vivos y dinámicos que están compuestos en mayor o menor medida por actividades sociales de diferentes índoles.

Por otra parte, también podemos ver como los ambientes sonoros son modificados e intervenidos a través de la música de calle. Como hemos visto a lo largo del trabajo de investigación existe una apropiación e interferencia efectiva en el contexto espacial – físico y acústico – por la actividad musical callejera. Eso puede ser percibido en las siguientes pistas sonoras, realizadas en movimiento, que enseñan el surgimiento de la música callejera en determinados recorridos callejeros. Aquí se hace notar el carácter efímero de la música que en muchos casos pasa de forma tenue o pasajera en nuestros recorridos urbanos. Ese es el caso de la pista 4 que pertenece a un recorrido por la Calle Fuencarral donde la música surge de forma inesperada en un determinado punto del recorrido urbano modificando por completo el paisaje sonoro preexistente. En este caso la música se muestra interfiriendo y modificando un importante espacio peatonal y comercial un sábado de verano por la tarde. Junto a eso, también vemos la interferencia callejera a través de recorridos por el centro, Rastro y Retiro, pistas 5, 6 y 7. Dichas pistas sonoras nos hacen visualizar como la música callejera altera a los paisajes sonoros encontrados en la ciudad compuestos básicamente de elementos socioculturales encontrados en el cotidiano. Esos registros del ambiente acústico urbano expresan nuestros encuentros ocasionales con una intervención artística efímera e informal en nuestros trayectos cotidianos por la ciudad.

Además, a través de los paisajes sonoros registrados en las calles podemos percibir algunas sutilezas de la actividad musical callejera. La interacción directa y constante con los públicos es una de las características principales de la actividad junto

al improviso y maleabilidad en las actuaciones que son fundamentales para moldearse al escenario dinámico de la calle. En ese registro sonoro vemos como Catalina, guitarrista y cantante de *The Dawlins*, interacciona de forma directa preguntándoles a los asistentes del concierto callejero qué les parece la actuación. A parte de eso, la música hace las veces de contrabajo improvisado con su voz al principio de un tema, visto que la contrabajista del grupo no pudo acudir a la actuación, pista 8. En la pista queda latente los contactos directos con las audiencias, en algunos casos, y la capacidad de adaptación de los artistas callejeros a determinadas circunstancias que son fundamentales para ejercer la actividad.

También en la perspectiva de una interacción y comunicación continuada con las audiencias, vemos una pista sonora de uno de los conciertos de *Jingle Django* donde el grupo hace uso de una performance en la actuación para presentarse como Colectivo Internacional de Músicos Callejeros y para promocionar su disco que está a la venta. La performance consiste en que los integrantes del grupo, al final de un tema, se dirigen al público, todos a la vez, presentando al grupo y hablando del disco en distintos idiomas. En la pista se observa tanto la performance del grupo como, de forma sutil, el sonido de las monedas en el estuche de los músicos, pista 9.

Por otra parte también me parece oportuno observar de forma específica el propio sonido de las monedas en los estuches de los músicos, teniendo en cuenta la importancia de la retribución económica en las actuaciones callejeras. En ese caso específico, pude poner la grabadora dentro del estuche de los integrantes de *Jingle Django* para registrar exactamente el “sonido de los intercambios materiales”, pista 10. Queda evidente en la pista que normalmente la retribución económica está directamente asociada a los aplausos y a las expresiones de afectividad por parte del público, un hecho que demuestra que los intercambios simbólicos y económicos, en el caso de *Jingle Django*, van asociados entre ellos. También en relación a la retribución económica, vemos como Ángel, guitarrista de Ombligo se aprovecha del humor y de la presencia de su madre en uno de los conciertos de su grupo en el Tapapiés⁷¹ para descambiar un billete de uno de los asistentes que quiere comprar uno de sus discos a la voluntad, pista 11. Un hecho

⁷¹ Durante el Tapapiés del 2016, evento que promociona el barrio de Lavapiés a través de la gastronomía y música en las calles del barrio. El concierto de Ombligo durante este evento tuvo que trasladarse a uno de los bares participantes del mismo por la lluvia.

que hace una referencia directa a la espontaneidad y capacidad de adaptación encontrada y vivida en la calle.

Además, a través de los paisajes sonoros registrados quiero traer los aplausos encontrados en las actuaciones como una de las principales formas de reconocimiento artístico de la actividad, pista 12. Es importante percibir a los aplausos como uno de los principales medidores de la conexión entre músicos y públicos en la calle. Remí – músico de *Los Madrugadores* – hace referencia al acto de aplaudir cuando se refiere a la importancia del retorno subjetivo y emotivo de los públicos a las actuaciones para que él y su grupo sigan saliendo a la calle. Es evidente que los aplausos están en distintos ámbitos artísticos, sin embargo, según Laura – música de *Potato Omelette* – en la calle existe una total ruptura del protocolo conocido y compartido por todos a la hora de ver un concierto. En este sentido, observé durante el trabajo de campo que los aplausos callejeros son más costosos de ser sacados a los públicos exactamente por la no existencia de un protocolo callejero totalmente instituido.

En los paisajes sonoros también quedan en evidencia como la música interfiere directamente en el ambiente acústico de la ciudad y como los elementos sonoros presentes en el espacio público son capaces de interponerse a las actuaciones callejeras. En el caso específico de la interferencia sonora de la ciudad en la música, vemos como una sirena de un coche de policía “anula” por completo uno de los temas de jazz flamenco de Daniel y Fucho mientras éstos tocaban en el Pasadizo de San Ginés, pista 13. Durante el contacto con los músicos callejeros he percibido una gran preocupación de éstos en encontrar los lugares idóneos en el espacio público para las actuaciones, una de las principales preocupaciones de los músicos al respecto hace referencia a la acústica de los espacio. Sin embargo, en algunos discursos se nota también la preocupación existente hacia elementos externos – una contaminación acústica urbana más amplia – que puedan interferir las actuaciones.

Por otra parte, también se percibe como la música de calle puede llegar a modificar, y descontextualizar a los espacios de los cuales se apropia. En el caso de Ataca Paca, en una de sus actuaciones en el Retiro, el parque es completamente descontextualizado y expropiado de su aire silencioso por la potencia musical del grupo y por el carácter teatral de sus actuaciones. Durante las actuaciones del grupo en este espacio, el carácter natural del paisaje sonoro del Retiro es sobrepasado completamente por la música de la banda. Aunque el grupo también es capaz de reconectarse con el

ambiente cargado de naturaleza del espacio a través del arreglo de algunos de sus temas que consideran los silencios observados en el parque, pista 14. Exactamente en el sentido contrario, el mismo grupo diversifica y organiza⁷² el espacio sonoro cargado de caos y barullo de la Puerta del Sol a través de sus actuaciones donde se ve una vez más la teatralidad inherente a las presentaciones del grupo, pista 15.

Con esos paisajes sonoros registrados a lo largo del trabajo de campo podemos vislumbrar el proceso de construcción de un ambiente acústico urbano cargado de elementos socioculturales y que en determinados momentos es intervenido y modificado por la música callejera. Los paisajes sonoros captados, y aquí vistos/escuchados, tienen tanto la intención de utilizar la sonoridad como elemento reflexivo sobre la música de calle como el objetivo de experimentar con herramientas sonoras en los trabajos etnográficos. Percibo la importancia de la sonoridad en investigaciones antropológicas como un instrumento y técnica que nos permite acercarnos a una dimensión concreta de la realidad – la sonora – muy poco trabajada en nuestra disciplina.

La utilización de los paisajes sonoros puede y debe estar asociada a otras herramientas visuales y audiovisuales que están a nuestra disposición a la hora de producir el conocimiento científico. Junto a eso, debemos empezar a plantear formas distintas y “novedosas” de devolver el conocimiento a la sociedad a través de dichas herramientas. Debemos así pensar en productos que consideran tanto la visualidad como la sonoridad en nuestros trabajos etnográficos y que pueden asumir la forma de cartografías sonoras, co-producciones con artistas visuales, animación, foto-libros, webs documentales, o documentales etnográficos. Formatos independientes, que pueden ser combinados entre ellos y que nos pueden servir para devolver a la sociedad el conocimiento producido en el seno de la disciplina de una forma dinámica, eficaz y atractiva.

7.2 La visualidad musical callejera a través de la fotografía

En ese apartado resalto la importancia de las imágenes en esta investigación dando total protagonismo a las mismas. Las fotografías encontradas aquí tienen su

⁷² Utilizo el término organiza pensando el concepto de música visto en Blacking (2006) que entiende la música como sonido humanamente organizado.

centralidad en la actividad musical callejera y fueron construidas junto, y a partir, del contacto directo con los músicos y grupos callejeros de la ciudad. El trabajo de edición fotográfica aquí presentado pretende reflejar las dimensiones sociales de la música callejera en Madrid – tratadas en los distintos capítulos de esta etnografía – a través de las subjetividades compartidas en la calle entre músicos y demás actores sociales aquí representadas por el lenguaje fotográfico.

Las imágenes que se reproducen a continuación fueron producidas principalmente entre los años de 2016 y 2017, aunque algunas de las fotografías son de los años 2013, 2014 y 2015, momento que coincide tanto con el proceso de audición del Ayuntamiento de Madrid para conceder las licencias necesarias para ejercer la música de calle en el centro de la ciudad, como con el proceso de campo exploratorio y primeros contactos necesarios para el diseño definitivo de la investigación. Para la confección de las imágenes utilicé una cámara digital *réflex full frame* y un objetivo fijo de 50mm *f. 1.4 – 22*. Dicho objetivo fue utilizado por la poca distorsión que genera en las imágenes y por su gran luminosidad. Decidí utilizar imágenes en color para no desubicar temporalmente el contexto social, una característica que puede ser entendida o interpretada en la fotografía en blanco y negro. En relación al tratamiento de las imágenes, decidí reforzar el contexto urbano – lugar donde se reproduce la actividad musical callejera – a través de una línea cromática que tiene como hilo conductor los grises.

Por otra parte, es necesario comentar que la cámara fotográfica estuvo presente en la casi totalidad de mis contactos con los músicos callejeros y todas las imágenes encontradas en esta etnografía visual fueron realizadas con el consentimiento verbal expreso de los mismos. En el momento de interpelar a los sujetos y de realizar fotografías de la actividad, fue una práctica reiterada la de hablar claramente de la investigación en desarrollo y la forma como serían utilizadas las imágenes. Los permisos para realizar y utilizar las imágenes en dicha etnografía fueron concedidos por la casi totalidad de los músicos con los cuales contacté en la calle. Los casos de negativas de dichos permisos – dos a lo largo del trabajo de campo – hacen referencia directa a experiencias negativas de determinados músicos con profesionales de otras áreas que también utilizan el lenguaje fotográfico y por el deseo expresado por algunos músicos extranjeros en no querer ceder su imagen para el trabajo por encontrarse en situación irregular en el país en estos momentos. Como es evidente, las imágenes no autorizadas no están presentes en esta etnografía visual.

En la edición fotográfica presente en este capítulo decidí no poner leyendas o fechas por entender la autosuficiencia del lenguaje fotográfico a la hora de comunicar sus ideas e intenciones. Aquí pretendo que el lector establezca una relación – de carácter personal – entre las reflexiones expuestas a lo largo de la etnografía y sus propias subjetividades a la hora de interpretar la realidad social a través de las imágenes. Con eso pretendo dar relevancia al lenguaje fotográfico, idea compartida con Étienne Samain (2001) y con Stanley Brandes (1996), al entender que las imágenes en las investigaciones etnográficas deben ser percibidas como fundamentales para que reflexionemos sobre distintas realidades sociales desde nuestra disciplina. En esta misma dirección, Rosane de Andrade (2002), habla de la confluencia que debe existir entre lenguaje escrito y visual a la hora de elaborar los análisis de los contextos sociales donde trabajamos. Esa idea de diálogo entre distintos lenguajes fue lo que me ha guiado a lo largo de esta etnografía en lo referente a la utilización de la fotografía.













































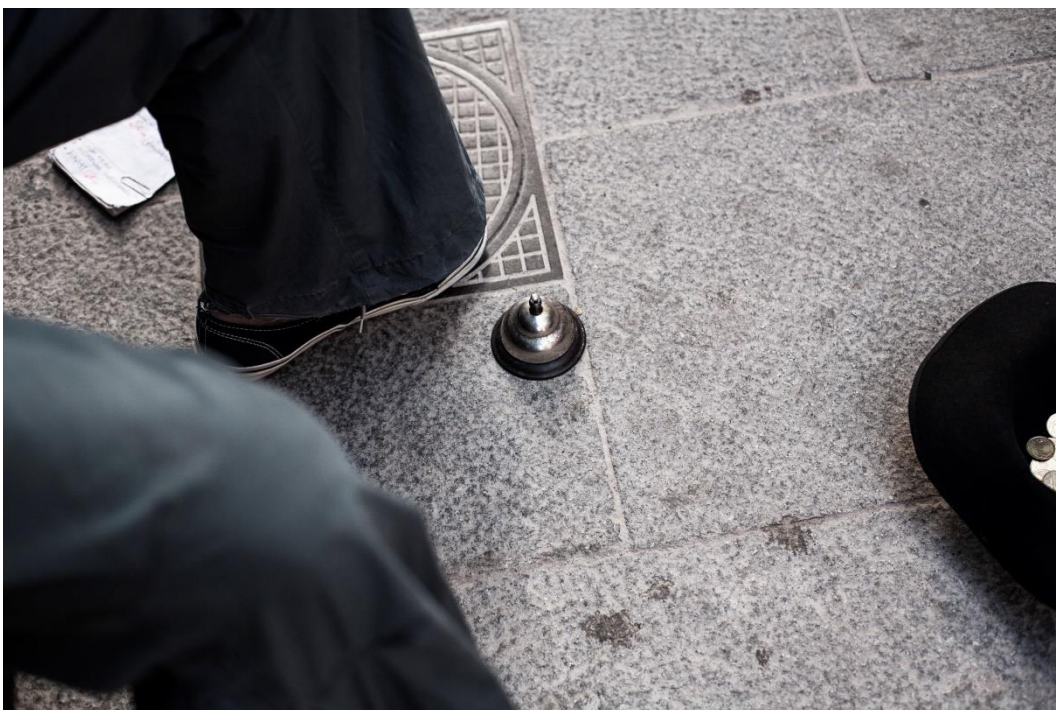
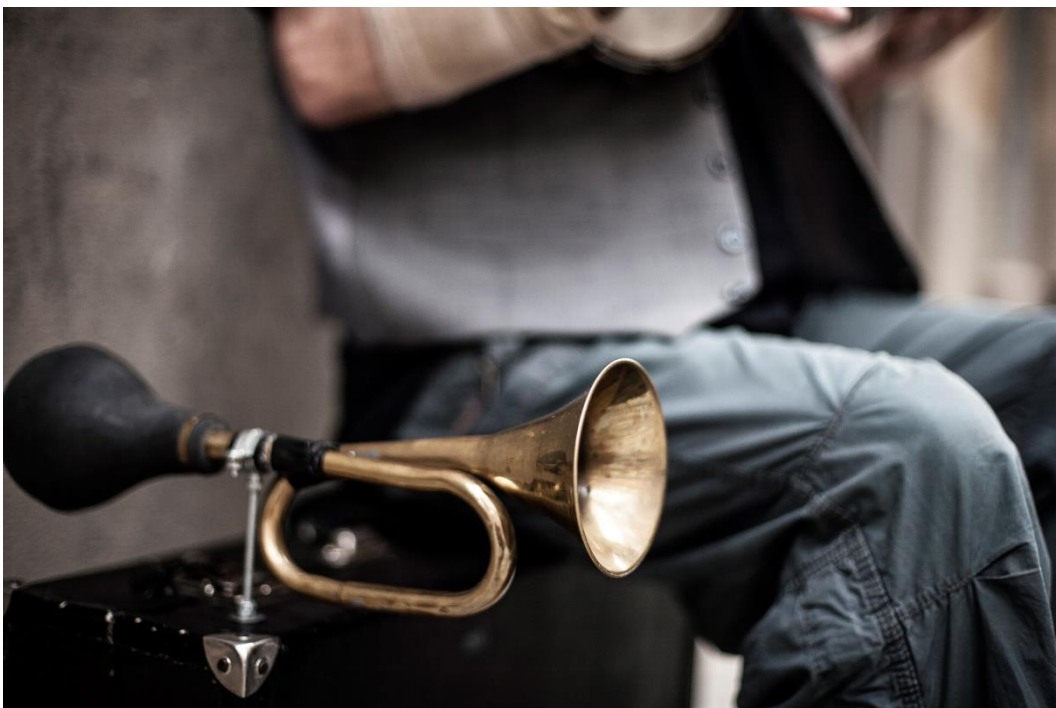




















BARRA Y MÁS







jingle django
colectivo internacional de músicos





NO NOS DEJANTOCAR

N
NOS PIDEN UN PERMISO

IMPOSIBLE DE CONSEGUIR

LA MÚSICA NO ES DELITO













**ACTUACIONES MUSICALES EN LAS VÍAS Y ESPACIOS PÚBLICOS DEL
DISTRITO CENTRO**



TITULAR: ROSSI, SIMONE
AU0232870

GRUPO / GRUPOS:
JINGLE DJANGO

VIGENCIA: Año 2014 (Prorrogable automáticamente hasta un máximo de 5 años)

La presente autorización ha sido concedida por Decreto del Concejal Presidente del Distrito Centro de fecha 16 de diciembre de 2013 y queda sometida a las condiciones recogidas en el mismo.

El presente documento tiene carácter oficial. Para la acreditación del mismo deberá acompañarse del DNI, NIE o Pasaporte.

Conclusiones

A través de este trabajo etnográfico, quise transmitir la idea de que la música callejera es una actividad cargada de sutilezas y detalles, una actividad económica y artística que necesita ser percibida a partir de una serie de elementos intangibles e inmateriales. Al llegar al final de esta investigación espero haber podido transmitir la idea de que la actividad musical callejera en la ciudad de Madrid está compuesta por una “infinitud” de fragmentos únicos que se materializan en acordes musicales que dialogan con la ciudad. Esos detalles, sutilezas y fragmentos son los que cargan la actividad de la idea de complejidad, una noción que, necesariamente, debemos considerar a la hora de reflexionar sobre la música callejera encontrada en la ciudad de Madrid.

Para entender la actividad musical callejera que ha sido protagonista de estas páginas, fue necesario considerar distintas dimensiones sociales presentes en la misma. Para reflexionar sobre la música de calle, fue fundamental entender cómo las dimensiones artística, económica y espacial de la misma, comparten puntos de intersección entre ellas, lo que hace que esas distintas caras de la actividad sean complementares e indisolubles. Las dimensiones artística y económica de la música de calle son los puntos de partida y final de ese trabajo. La perspectiva artística de la actividad me ayudó a acotar mi objeto de estudio que pasa por una música callejera que tiene un carácter artístico percibido en elementos como vestuarios, teatralidad, y, principalmente, en entender al espacio público como un lugar que debe ser ocupado por el arte. Junto a eso, la dimensión económica se muestra como un elemento transversal que permea a todas las actuaciones encontradas en las calles de la ciudad. La “gorra”, “estuche” y las monedas son elementos que nos hace identificar fácilmente a la música callejera, el intercambio de música por monedas, o billetes, nos permite ubicar a la música callejera en nuestro universo semántico y simbólico. Sin embargo, como hemos visto, los intercambios vistos entre los músicos callejeros y sus audiencias van mucho más allá del intercambio económico. Entre músicos y públicos se teje relaciones, mediadas por el arte, que además de generar una retribución económica al artista, pasa por los intercambios simbólicos que vemos entre esos dos agentes. Los aplausos son el exponente máximo de esas formas de intercambio y son tan necesarios para el músico/artística como las monedas lo son para el músico/trabajador. Aquí hablamos de un proceso de sociabilidad entre músicos y públicos que ocurre en un espacio limitado y

delimitado, la ciudad. Entendiéndola como un lugar que traspasa la idea de un conjunto de construcciones ordenadas, que se caracteriza por ser el espacio de la experiencia, y del contacto sociocultural que se muestra en constante movimiento y construcción.

Al término de esta investigación afirmo que he podido contestar mis principales preguntas de investigación. En ese sentido, afirmo que la ocupación espacial urbana de la música pasa por distintas motivaciones e intencionalidades que se refieren a cuestiones que no necesariamente están vinculadas a la dimensión económica de la actividad. Partiendo de esas premisas, podemos establecer dos tipos ideales amplios de músicos callejeros que ocupan el espacio urbano de la ciudad de Madrid: uno que parece estar guiado por motivaciones exclusivamente económicas y otro, que además de tener motivaciones económicas claras, tiene una vinculación estrecha con la dimensión artística de la actividad. Estas dos formas de encarar la música callejera influyen tanto en cómo esos distintos músicos ocupan el espacio urbano, como en la percepción ciudadana hacia la actividad y a los sujetos que la ejercen.

Además, a partir del análisis de los datos empíricos recopilados, afirmo que la calle puede ser entendida por los artistas como un lugar de experimentación donde probar nuevos formatos de espectáculos y formaciones musicales. Un lugar donde los músicos pueden saber de forma prácticamente inmediata la reacción de los públicos a esos experimentos. Junto a eso, el arte callejero también es percibido como un espacio donde madurar como artista de una forma singular. Las propias dinámicas y tiempos callejeros proporcionan a los músicos la capacidad de improvisar sobre lo inesperado e imprevisto, características encontradas en lo cotidiano de la actividad. Por otra parte, la calle también es entendida como un espacio laboral para el artista que ideológicamente no comparte los formatos y valores existentes en la industria musical instituida. El ejercicio de la música callejera puede ser percibido como contra-hegemónico y que niega las formas instituidas y formales de la organización del trabajo. Además, la música de calle también puede ser percibida como un “lugar seguro” donde los músicos pueden recurrir en cualquier momento para poder generar ingresos económicos. Aunque parezca antagónico y contradictorio, la música callejera es una actividad que puede venir a generar una cierta seguridad y estabilidad económica para los artistas que la ejercen.

Aun contestando las preguntas de investigación, es necesario percibir la música callejera como un elemento que ocupa de forma situacional el espacio público y que

moldea y es moldeada por éste. Entendiendo también que la música de calle ocupa en la ciudad tanto un espacio físico – aceras, calles peatonales y plazas – como su ambiente acústico. El solapamiento de los ámbitos públicos y privados – la música de calle que entra “sin permiso” en el ámbito residencial – genera importantes conflictos entre los distintos actores sociales que comparten el espacio urbano. En ese sentido, la música callejera puede ser vista tanto como una manifestación sociocultural que aporta positivamente al entorno de la ciudad, como algo negativo cuando se muestra intrusiva y limita o anula el derecho al descanso y a la intimidad de los vecinos.

Por otra parte, aquí también quiero destacar que al final de esta investigación concluyo que “no existe la figura del músico de calle”. De acuerdo con el proceso reflexivo generado en el recorrido etnográfico, afirmo que lo más acertado es hablar de la figura del músico que, en determinados momentos se encuentra en el espacio urbano con sus actuaciones musicales. Aquí es importante destacar que el espacio público es a día de hoy, para muchos de los músicos que están en las calles de la ciudad, un espacio más donde ejercer su oficio. Un espacio que es compaginado con otros que pueden ser entendidos como “legítimos” de la música: salas de concierto, festivales, escuelas de música, etc. Además, hemos visto que existe un diálogo constante entre esos lugares “legítimos” e “ilegítimos” – el espacio público – de la música, ya que algunos de los músicos que están en las calles de la ciudad circulan libremente y de forma fluida por esos dos espacios. Aquí también es necesario destacar el funcionamiento de las actuaciones callejeras como un escaparate para que los grupos y músicos ingresen con sus espectáculos en los espacios “legítimos” de la música. Muchas de las actuaciones privadas de las bandas: eventos, programas televisivos, publicidades, bodas, conciertos, etc., son consecuencia directa de la visibilidad alcanzada con las actuaciones callejeras.

Junto a eso, también es importante resaltar la importancia de internet y de las redes sociales en el sentido de dar continuidad y retroalimentar las sociabilidades surgidas entre músicos y públicos a través de la música callejera. Como observamos, la música de calle es un instrumento que potencia un proceso de reubicación de la relación música y ciudad al ser capaz de generar cohesión social entre los músicos y sus audiencias. Ese proceso es mediado y potenciado por internet y las redes sociales, que funcionan como un canal de comunicación directo entre músicos y públicos, un lugar donde se trasladan, en parte, las sociabilidades e intercambios simbólicos vistos en las actuaciones callejeras. Y por último es necesario percibir la capacidad de las

actuaciones callejeras en transformar a espacios públicos en lugares íntimos que invitan a compartir emociones a través del arte. Esa capacidad de la música de transformar conceptualmente al espacio público generando un espacio íntimo compartido, es fundamental para replantear el propio proceso de apropiación ciudadana del espacio urbano.

La inmersión en el contexto social a través de trayectoria etnográfica contestó a mis preguntas de investigación y generó muchas otras inquietudes de carácter científico. Entiendo la construcción del conocimiento como un camino con pausas, pero sin fin y considero a estas líneas finales como una de esas pausas en el proceso de construcción del conocimiento que debe ser continuado en el futuro. La cercanía y reflexión sobre la música de calle en la ciudad de Madrid me ha hecho reflexionar sobre cuestiones que me gustaría retomar en investigaciones futuras. Las cuestiones vinculadas al rol de la mujer en la música callejera es una de ellas. Muy temprano en el trabajo de campo percibí que las mujeres que tocan en la calle – solas o en grupo – son vistas en un número reducido, una constatación que me hace reflexionar sobre la perspectiva del espacio público como un lugar de la masculinidad. Por otra parte, pienso que es necesario tener una perspectiva comparativa sobre el fenómeno musical callejero en distintas ciudades. Los estudios comparativos sobre la música callejera pueden darnos una visión más amplia y heterogénea sobre la actividad y la relación entre arte y espacio urbano que ocurre en distintos contextos socioculturales. Además, entiendo como fundamental analizar la realidad específica de la música callejera ejercida por los llamados “músicos del este”, una perspectiva que enriquecería enormemente el conocimiento sobre la actividad musical callejera. Por otra parte, también entiendo como importante realizar estudios que profundicen en la perspectiva de los demás actores sociales que componen el contexto social amplio de la actividad – vecinos, comerciantes, administración pública, etc. –. Y por último, subrayo la importancia de realizar investigaciones sobre las actuaciones musicales que tienen lugar en el metro de la ciudad al tratarse de un contexto que posee matices que las diferencian de la música encontrada en el espacio urbano.

Con esta investigación espero haber logrado el objetivo de arrojar luz a una actividad artística y económica cargada de complejidad, y que es parte del entramado sociocultural de la propia ciudad.

Bibliografía

- Agier, M. (2001). “Distúrbios identitários em tempos de globalização”, *Mana*, nº 2, pp. 7-33.
- Alba Rico, S. (2006). “El Cairo”, en Rendueles, C. (coord.), *Las noches bárbaras: tercera fiesta de músicos de la calle*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Albán Achinte, A. (2008). “Arte y Espacio Público: ¿un encuentro posible?”, *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, nº. 2, pp. 104-111.
- Andrade, R. (2002). *Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro*, São Paulo: EDUC.
- Ángel Pérez, D. (2011). “La hermenéutica y los métodos de investigación en ciencias sociales”, *Revista Estudios de Filosofía*, nº 44, pp. 9-37.
- Aramburu (2008). “Usos y significados del espacio público”, *ACE: architecture, city and environment*, nº 8, pp. 143-151.
- Ardévol, E. (1998). “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 53, pp. 217-240.
- Attali, J. (1978). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, Valencia: Ruedo ibérico.
- Augé, M. (2010). *El metro revisitado el viajero subterráneo veinte años después*, Barcelona: Paidós.
- Bartolomé, M. A. (2003). “En defensa de la etnografía. Aspectos contemporáneos de la investigación intercultural”, *Anthropologica*, nº 21, pp. 43-71.
- Bateson, G. y Mead, M. (1942). *Balinese character: a photographic analysis*, Nueva York: New York Academy of Sciences.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?*, Madrid: Alianza.
- Bodega, M. I. et al (2006). “El crecimiento de la población extranjera en Madrid. Un episodio característico de la inmigración internacional en la España del cambio de siglo”, *Estudios geográficos*, nº 261, pp. 385-416.
- Borja, J. (2013). *Revolución urbana y derechos ciudadanos*, Madrid: Alianza.
- Borja, J. (2003). *La ciudad Conquistada*, Madrid: Alianza.

- Borja, J. (2002). “Ciudadanía y globalización”, *Reforma y Democracia*, nº 22, pp. 1-11.
- Borja, J. (1987). *Descentralización y participación ciudadana*, Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- Brah, A. (2011). *Cartografías de la diáspora*, Madrid: Traficantes de sueños.
- Brandes, S. (1996). “La fotografía etnográfica como medio de comunicación”, en de Rota y Monter, J. A. F. (coord.) *Las diferentes caras de España: perspectivas de antropólogos extranjeros y españoles*, La Coruña: Universidade da Coruña.
- Brandes, S. y de Miguel, J. M. (1998). “Fotoperiodismo y etnografía: el caso de W. Eugene Smith y su proyecto sobre Deleitosa”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 53, pp. 143-174.
- Bueno, C. (1974). “Una lectura antropológica sobre el sector informal”, *Nueva Antropología*, nº 37, pp. 10-21.
- Cabral, J. (1983). “Notas críticas sobre a observação participante no contexto da etnografia portuguesa”, *Análise Social*, nº 76, pp. 327-339.
- Cardoso de Oliveira, R. (2000). *O trabalho do antropólogo*, São Paulo: UNESP.
- Carles, J. L. (2005). *Paisajes sonoros de Madrid*, Madrid: Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid.
- Castells, M. (2000). *O poder da identidade*, São Paulo: Paz e Terra.
- Castells, M. (2001). *La era de la información: economía sociedad y cultura. El poder de la Identidad. Volumen II*, Ciudad de México: Siglo XXI.
- Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona: Gedisa.
- Cruces, F. (2016). “Intimidades metropolitanas”, en Cruces, F. (coord.) *Cosmópolis: nuevas maneras de ser urbanos*, Barcelona: Gedisa.
- Cruces, F. (2003). “Etnografías sin final feliz. Sobre las condiciones de posibilidad del trabajo de campo urbano en contextos globalizados”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, nº 58, pp. 161-178.
- Delgado, M. (2008). *El animal público*, Barcelona: Anagrama.
- Díaz Viana, L. (1993). *Música y Culturas*, Madrid: Eudema.

- Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós.
- Estalella, A.; Corsín Jiménez, A. (2013). “Asambleas al aire: la arquitectura ambulatoria de una política en suspensión”, *Revista de Antropología Experimental*, nº 13, pp. 73-88.
- Evans-Pritchard, E. (1977). *Los nuer*, Barcelona: Anagrama.
- Fernandes, C. *et al* (2015). “Não pode tocar aqui!? Territorialidades sônico-musicais cariocas produzindo tensões e aproximações envolvendo diferentes segmentos sociais, *E-compós*, nº 2, pp. 1-16.
- Finnegan, R. (2001). “Senderos de la vida urbana”, en Cruces, F. (ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, pp. 437-474
- Finnegan, R. (2002). “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”, *Trans, Revista Transcultural de Música*, nº 6..
- Fortuna, C. (2009). “La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos”, *Cuadernos de antropología social*, nº 30, pp. 39-58.
- Fouce, H. (2015). “Dinámicas musicales entre la calle y la red”, en Cruces, F. (coord.) *Cosmópolis: nuevas maneras de ser urbanos*, Barcelona, Gedisa.
- Freund, G. (2011). *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Gadea Montesinos, E. (2005). “Las mesas de solidaridad. Un estudio de caso sobre la participación ciudadana en el ámbito local”, *Quaderns de Ciències Socials*, nº 12, pp. 5-49.
- Gallego, C. (1995). “Economía sumergida y mercado de trabajo: aproximación teórica, *Acciones e investigaciones sociales*, nº 3, pp. 19-32.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ciudad de México: Gijalbo.
- García Durán, R. (2007). “Para encontrar la alternativa hemos de “subirnos al tiempo”. La economía del “don””, *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, nº 38, pp. 11-44.
- García Martínez, J. A. (2006). “Migraciones, inserción laboral e integración social”, *Revista de Economía Mundial*, nº 14, pp. 231-249.
- García Pérez, E (2014). “Gentrificación en Madrid: de la burbuja a la crisis”, *Revista de Geografía Norte Grande*, nº 58, pp. 71-91.

- Gell, A. (1991). “Los recién llegados al mundo de los bienes: el consumo entre los Gondos Muria”, en Appadurai, A. *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*, Ciudad de México: Grijalbo.
- Giménez Romero, C. (2005). “Convivencia: conceptualización y sugerencias para la praxis”. *Puntos de Vista*, nº 1, pp. 7-31.
- Godelier, M. (1976). *Antropología y economía*. Barcelona: Anagrama.
- Goffman, E. (1979). *Relaciones en público: microestudios de orden público*, Madrid: Alianza.
- Goffman, E. (2006). *La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goldstein, F. (2016). *Instantáneas callejeras*, Buenos Aires: Zorzal
- Gómez, M. y Martínez, M. (2012). “Convivencia y conflicto en contextos locales de inmigración: articulación de espacios de sociabilidad en los barrios madrileños”, *Revista de Ciencias Sociales (Chile)*, nº 28, pp. 122-145.
- Grebe Vicuña, M. (1981). “Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical”, *Revista Musical Chilena*, nº 35, pp. 52-74.
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Buenos Aires: Paidós.
- Hart, K. (1973). “Informal income opportunities and urban employment in Ghana”, *The journal of modern african studies*, nº 1, pp. 61-89.
- Hiernaux, D.; Imelda González, C. (2014). “Turismo y gentrificación: pistas teóricas sobre una articulación”, *Revista de Geografía Norte Grande*, nº 58, pp. 55-70.
- Huber, J. (1988). “Concepciones de la economía dual”, en Sanchis, E.; Miñana, J. (coord.), *La otra economía: trabajo negro y sector informal*, Valencia: Alfons el Magnànim.
- Hurtado Jordá, J. (1996). “Lecciones de la informalidad”, *Alternativas, Cuadernos de Trabajo Social*, nº 4, pp. 223-246.
- Infantino, J. (2011). *Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

- Infantino, J. (2011b). “Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses”, *Cuadernos de Antropología Social*, nº 34, pp. 141-163.
- Infantino, J. (2011c). “Artes entre políticas culturales e intervenciones sociopolíticas en Buenos Aires”, *Nómaditas*, nº 34, pp. 12-30.
- Jeannot Rossi, F. (2008). “Desarrollo de la economía informal”, *Análisis Económico*, nº 52, pp. 133-158.
- Klatzmann, R. (1987). “El trabajo negro”, en Ruesga Benito, M. (org.), *Economía oculta y mercado de trabajo: lecturas seleccionadas*, Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- Lacarrière, M. (2007). “Una antropología de las ciudades y la ciudad de los antropólogos”, *Nueva Antropología*, nº67, pp. 13-39.
- Lamacchia, M. C. (2012). “Difusión digital de la música independiente: alcances y limitaciones”, *AVATARES de la comunicación y la cultura*, nº 4, pp. 1-14.
- Le Breton, D. (2013). “Por una antropología de las emociones”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, nº 10, pp. 69-79.
- Lévi-Strauss, C. (2006). *Tristes trópicos*, Barcelona: Paidós.
- Malinowski, B. (1973). *Los argonautas del pacífico occidental*, Barcelona: Península.
- Marcus, G. E. (2001). “Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal”, *Alteridades*, nº 11, pp. 111-127.
- Márquez, I. (2011). “Música y experiencia: de las sociedades primitivas a las redes sociales”, nº 2, pp. 193-214.
- Martínez Veiga, U. (1990). *Antropología económica: conceptos teorías, debates*, Barcelona, Icara.
- Mauss, Marcel (2009). *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, Madrid: Katz.
- Méndez Rubio, A. (2016). “Política del ruido. En los límites de la comunicación musical”, *Methaodos, revista de ciencias sociales*, nº 3, pp. 21-35.

- Merriam, A. (2001). "Usos y funciones de la música", en Cruces, F. (ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trotta.
- Mingione, E. (1994). *Las sociedades fragmentadas: una sociología de la vida económica más allá del paradigma del mercado*, Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- Morin, Edgar (1994). *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona: Gedisa.
- Martínez, P. y Moreno, A. (2013). "Ruido y quietud en el interior de los parques de Madrid (España): un análisis ambiental de casos con SIG", *Anales de Geografía*, nº 1, pp. 133-160.
- Nettel Díaz, P. (1993). "El principio de reciprocidad desde la perspectiva sustantivista", *Política y Cultura*, nº 3, pp. 232-337.
- Neve, E. (2012). "La ciudad que hace música y la música que hace ciudad: hacia la promesa de la ciudad-arte", *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales (URBS)*, nº 2, pp. 93-102.
- Oliveira, R. C. (2000). *O trabalho do antropólogo*, São Paulo: UNESP.
- Pahl, R. E. (1990). "De L'economia Informal a formes de treball: models i tendències transnacionals", *Revista de Sociología*, vol 34, pp. 63-95.
- Palmese, C. et al (2010). *Paisajes sonoros de Cuenca*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Pellicer, I. et al (2013). "La observación participante y la deriva: dos técnicas móviles para el análisis de la ciudad contemporánea. El caso de Barcelona", *EURE*, nº 116, pp. 119-139.
- Picún Fuentes, O. (2014). "Legitimación social de las prácticas de músicos callejeros: una mirada a la construcción de vínculos de reciprocidad", en *Memoria de las Jornadas de Extensión 2013; Musicología en el Uruguay: Aportes a la construcción de su campo de estudio*, Montevideo.
- Picún Fuentes, O. (2011). *Entre la legitimidad y el conflicto: los músicos callejeros en la ciudad postindustrial*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México.

- Prats, Llorenç (2005). "Concepto y gestión del patrimonio local", *Cuadernos de Antropología Social*, nº 21, pp. 17-35.
- Pujadas, J. (2000). "El método biográfico y los géneros de la memoria", *Revista de Antropología Social*, nº 9, pp. 127-158.
- Quintaneiro, T. et al (2003). *Um toque de Clássicos: Marx, Durkheim e Weber*, Belo Horizonte: UFMG.
- Reguillo, R. (2012). "Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a Youtube y viceversa", *Nueva época*, nº 18, pp. 135-171.
- Riquer, M. (1983). *Los trovadores: historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta.
- Ruiz López, J. (2006). "La obra de arte: objeto simbólico y mercancía", *IMAFRONT*, nº 18, pp. 105-113.
- Sahlins, M. (2010). *Economía de la Edad de la Piedra*, Madrid: Akal.
- Samain, E. (2001). "Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o jornal La Lumière (1851-1860)", *Revista de Antropologia*, nº 2, pp. 90-126.
- Sanmartín Arce, R. (2000). "La entrevista en el trabajo de campo", *Revista de Antropología Social*, nº 9, pp. 105-126.
- Schafer, M. (2013). *El Paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Barcelona: Intermedio.
- Sotelo, A. (1998). "La precarización del trabajo: ¿premissa de la globalización?", *Papeles de población*, nº 18, pp. 82-98.
- Sousa Santos, B. de (2010). *Decolonizar el saber, reinventar el poder*, Montevideo: Trilce.
- Trachana, A. (2013). "La ciudad sensible. Paradigmas emergentes de espacios informales y usos alternativos del espacio urbano", *Urban*, nº 5, pp. 97-111.
- Urda Peña, L. (2016). "Las experiencias artísticas efímeras contemporáneas en el espacio urbano. El arte efímero como dinamizador de la vida urbana", *On the w@terfront*, vol 45, pp. 7-32.
- Viejo, B. (2001). *Jim Jarmush y el sueño de los justos*, Madrid: JC.
- Viveiros de Castro, E. (2002). "O nativo relativo", *Mana*, vol. 8, pp. 113-148.